



Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais

Sandra Marisa da Conceição Barreto

Dissertação de mestrado:

A representação da violência contra a
mulher em palco

Outubro 2018



Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais

Sandra Marisa da Conceição Barreto

Dissertação de mestrado:

A representação da violência contra a
mulher em palco

Mestrado em Comunicação, Arte e Cultura

Dissertação de Mestrado em Comunicação, Arte e Cultura

Trabalho efetuado sob orientação da

Professora Doutora Silvana Ferreira Silva Mota Ribeiro

Professora Francesca Clare Rayner

Outubro 2018

Declaração

Nome: Sandra Marisa da Conceição Barreto

Endereço Eletrónico: sandramcbarreto7@gmail.com

Telefone: 963056596

Numero do Bilhete de identidade: 14374779

Título do projeto: A representação da violência contra a mulher em palco

Trabalho efetuado sob a orientação:

Professora Doutora Silvana Mota-Ribeiro

Professora Doutora Francesca Rayner

Ano de conclusão: 2018

Designação do Mestrado: Mestrado em Comunicação, Arte e Cultura

Departamento de Sociologia | Departamento de Ciências da Comunicação

É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO INTEGRAL DESTES RELATÓRIOS APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE.

Universidade do Minho, ____/____/____

Assinatura: _____

"(...) toda a atividade do espectador, tal como toda a atividade cultural, é uma sublimação que transcende a cisão entre prazer e realidade, jogo e trabalho, erotismo do objeto e autorreflexão, pois o objeto cultural, ou a sublimação, está a meio caminho entre a pulsão narcísica e a posição objetal erótica; é um ponto de estabilização na oscilação da libido."

(ROHEIM, G; 1972).

Agradecimentos:

Agradeço, em primeiro lugar, aos meus pais que me permitiram chegar até aqui. Pela grande paciência que tiveram para lidar com os meus momentos mais explosivos. Agradeço as palavras de apoio e motivação que me deram durante este último ano, um ano que, enquanto família, não foi, de todo, fácil. Ao facto de me ensinarem que o amor se conquista, que o saber se vai adquirindo, que o respeito se impõe e o sucesso é alcançado com a dedicação e trabalho.

Obrigada aos meus irmãos por me terem permitido relaxar, quando ia a casa durante o fim-de-semana. Foram, sem dúvida, a minha fonte de energia.

Obrigada à minha orientadora Silvana Mota Ribeiro, por me ter orientado quando estive mais perdida e pela motivação, e por me incentivar a ir sem medo. Agradeço também e pela disponibilidade e transmissão de conhecimentos.

À minha orientadora Francesca Rayner, pela motivação que sempre me deu, e pela forma como me foi provocando para eu conseguir desenvolver a minha ideia. Igualmente agradeço pela partilha de conhecimentos e pela disponibilidade que mostrou.

Obrigada à Patrícia Gonçalves e à Joana Costa por me terem ajudado a ter acesso aos documentos do espetáculo e por terem partilhado comigo as suas experiências enquanto atrizes do mesmo. Consequentemente, agradeço à equipa de produção de “Mulheres-Tráfico”, pela atenção, confiança e partilha dos documentos e materiais audiovisuais relacionados com a encenação. Agradeço, igualmente, ao diretor da EVOÉ, Pablo Fernando, pela partilha dos materiais relacionados com a peça do Cinema-Mudo e à Ana Sandrina Simões por possibilitar o contacto direto com ele.

Quero fazer um agradecimento especial à Cidália Carvalho, que não me deixou desistir de forma alguma. Por me ter ajudado e levado a questionar o que ia desenvolvendo e me deu força para conseguir alcançar o meu objetivo final. Por ter caminhado comigo. Obrigada por me ter aturado, de forma tão calma, todos os meus momentos de libertação de energia. Mesmo quando pensei em parar, não me deixou fazê-lo. Obrigada pela amizade rara, sincera e honesta que tanto partilha e vive comigo.

Obrigada a todos os que, de alguma forma, permitiram que esta dissertação tenha sido concretizada com sucesso.

Muito obrigada mesmo!

Resumo:

Nesta dissertação de mestrado, pretende-se discutir de que forma o teatro consegue incluir nas suas narrativas situações do real. Mais especificamente, como é que esta forma de arte apresenta uma das situações mais problemáticas da nossa sociedade: a violência contra a mulher.

Este tipo de violência é uma das muitas violências que surge com a desigualdade de género e relações de poder que se encontram instaladas de forma intrínseca na sociedade contemporânea.

Propõe-se então, através de uma análise baseada na multimodalidade, verificar como é que temas como o tráfico de seres humanos, mais especificamente o tráfico sexual das mulheres, e a violência doméstica são codificados através de sistemas teatrais e de que forma são organizados de modo a transmitir a mensagem pretendida.

Como método de análise, foram investigados diferentes questionários, normalmente associados a uma análise de espetáculos convencionais e, depois de uma recolha de perguntas mais pertinentes, foi estruturado um questionário final que permitiu uma atualização desses mesmos questionários.

Ambos os estudos de caso permitiram perceber que o poder e a violência contra a mulher mantêm uma ligação inquebrável. Uma espécie de controlo por parte de quem lucra com a violência, pois estes desenvolvem práticas e posturas possíveis de construções sociais e conceitos culturais dentro de um sistema respeitável e socialmente aceite.

Palavras-chave: Género; Teatro; Violência contra a mulher; Tráfico Sexual das Mulheres; Violência doméstica

Abstract:

In this master thesis, I intend to discuss how the theater can include in its narratives situations of the reality. More specifically, how does the art form represent one of the most problematic situations in our society: violence against women.

This type of violence is one of the many violence that arises with gender inequality and power relations that are intrinsically installed in contemporary society.

It is proposed to verify, through a multimodality analysis how themes such as trafficking in human beings, more specifically women's sexual trafficking, and domestic violence are codified through theatrical systems and how they organize the desired message.

As a method of analysis, were investigated different questionnaires, usually associated with a conventional analysis of spectacles, and after a pertinent collection of questions, a final questionnaire was prepared that allowed an update of those questionnaires.

Both case studies show us that power and violence against women maintains an unbreakable bond. A kind of control from those who gain from violence, because they develop possible practices and postures of social constructions and cultural concepts in front of a respectable and socially accepted system.

Keywords: Genre; Theater; Violence against women; Trafficking in Women: Domestic Violence

Índice

AGRADECIMENTOS:	V
RESUMO:.....	VII
ABSTRACT:	IX
ÍNDICE DE ESQUEMAS	XIII
ÍNDICE DE IMAGENS	XIII
LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS	XV
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO I – GÊNERO, DESIGUALDADE E VIOLÊNCIA.....	3
GÊNERO	3
MOVIMENTO FEMINISTA	7
O GÊNERO/SEXO E O TEATRO	10
VIOLÊNCIA E DESIGUALDADE DE GÊNERO	13
VIOLÊNCIA DE GÊNERO	13
VIOLÊNCIA SIMBÓLICA	15
VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER	16
CAPÍTULO II – SEMIÓTICA TEATRAL E MULTIMODALIDADE.....	21
SEMIÓTICA TEATRAL	21
MULTIMODALIDADE	22
CAPÍTULO III - A ANÁLISE DO TEATRO: ELEMENTOS E ABORDAGENS.....	27
ELEMENTOS QUE CONSTITUEM UM ESPETÁCULO	30
O ATOR	31
<i>Corpo do ator</i>	34
<i>Gestos e diferentes pontos de vista sobre o gesto</i>	35
<i>Partitura e sub-partitura do ator</i>	36
VOZ, MÚSICA, RITMO	38
<i>Voz</i>	38
<i>Música</i>	40
<i>Ritmo</i>	41
ESPAÇO, TEMPO, AÇÃO	42
<i>Espaço</i>	42
<i>Tempo</i>	43
FIGURINO, MAQUILHAGEM, CARACTERIZAÇÃO, MÁSCARA	44
ILUMINAÇÃO	45
TEXTO	46
CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS PELO ESPECTADOR.....	48

ABORDAGEM SOCIOLÓGICA.....	50
ABORDAGEM ANTROPOLÓGICA E INTERCULTURAL.....	52
 CAPÍTULO IV - CONDIÇÕES DE ANÁLISE: O DESENHO DE UMA METODOLOGIA	55
PERCURSO METODOLÓGICO	55
CONSTRUÇÃO DO INSTRUMENTO DE ANÁLISE: QUESTIONÁRIO BARRETO	57
 CAPÍTULO V - TEATRO E VIOLÊNCIA: UMA ANÁLISE DE DOIS ESTUDOS DE CASO	65
PRIMEIRO CASO DE ESTUDO “MULHERES-TRÁFICO”	65
TEATRO - DOCUMENTAL	66
PROCESSO DE PRODUÇÃO	70
ANÁLISE – APLICAÇÃO DO QUESTIONÁRIO BARRETO.....	71
SEGUNDO CASO DE ESTUDO – “CINEMA MUDO DRAMA”	84
VIOLÊNCIA DOMÉSTICA	84
PROCESSOS DE PRODUÇÃO	86
ANÁLISE – APLICAÇÃO DO QUESTIONÁRIO BARRETO.....	87
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
BIBLIOGRAFIA.....	101
 ANEXOS	107
QUESTIONÁRIO HELBO.....	107
QUESTIONÁRIO ÜBERSFELD	108
QUESTIONÁRIO PAVIS	109

Índice de esquemas

Esquema 1 - Diagrama dos possíveis níveis das trocas entre os participantes - Elam, K. (2002)	26
Esquema 2 - Elementos organizadores de discurso apresentados por Patrice Pavis em “A análise de espetáculos”	29
Esquema 3 - Aspetos de análise do ator presentes no livro “A análise de espetáculos”, de Patrice Pavis. (2005)	35
Esquema 4 - Funções que o gesto pode adquirir.....	35
Esquema 5 – Triângulo da interação entre o espaço, o tempo e a ação proposto por Patrice Pavis, em “A análise de espetáculos”	42
Esquema 6 - Etimologia do processo de tráfico do Ser Humano, apresentado pela APAV, no seu site.	65
Esquema 7 - Desenho técnico da cenografia no momento em que se reúnem em círculo (o “x” representa a cadeira vazia).....	76
Esquema 8 - Desenho técnico da cenografia no momento inicial e final.	77
Esquema 9 - Desenho cenográfico do espetáculo “Cinema Mudo-Drama”	88

Índice de imagens

Figura 1 - Cartaz da do espetáculo documental "Mulheres - Tráfico"	70
Figura 2 - Momento do espetáculo "Mulheres - Tráfico" - Apresentação da história de Rita.	73
Figura 3 - Momento do espetáculo "Mulheres-Tráfico"	77
Figura 4 - Momento de sedução durante o leilão – Sara Barros Leitão	79
Figura 5 - Momento de sedução durante o leilão – Patrícia Gonçalves.....	80
Figura 6 - Figura 6 - Momento de sedução durante o leilão – Mariana Costa	80
Figura 7 - Destrançar das tranças (perda de inocência).....	81
Figura 8 - Momento em que Rafa encosta a cabeça no colo de Teresa.....	81
Figura 9 - Espaço do público durante o espetáculo	89
Figura 10 – Momento do espetáculo “Cinema Mudo - Drama”	89
Figura 11 – Momento do espetáculo “Cinema Mudo – Drama”	90
Figura 12 - Momento do espetáculo “Cinema Mudo – Drama”	91
Figura 13 - Momento do espetáculo “Cinema Mudo – Drama”	91
Figura 14 - Momento do espetáculo “Cinema Mudo – Drama”	91
Figura 15 - Momento do espetáculo “Cinema Mudo – Drama”	92
Figura 16 – Momento do espetáculo “Cinema Mudo – Drama”	93
Figura 17 – Momento do espetáculo “Cinema Mudo – Drama”	93
Figura 18 – Momento do espetáculo “Cinema Mudo – Drama”	94
Figura 19 – Momento do Espetáculo “Cinema Mudo – Drama”	94
Figura 20 - Momento do espetáculo “Cinema Mudo – Drama”	94
Figura 21 – Momento do espetáculo “Cinema Mudo – Drama”	94

Lista de Abreviaturas e Siglas

ONU	Organização das Nações Unidas
CCIG	Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género
MDM	Movimento Democrático das Mulheres
OMS	Organização Mundial de Saúde
APAV	Associação Portuguesa de Apoio à Vítima
PSP	Polícia de Segurança Pública
VD	Violência Doméstica
TD	Teatro Documental

Introdução

Características específicas das diferentes épocas históricas e estilos teatrais permitem ao espectador identificar as influências das escolhas apresentadas em cena. Essa separação pode acontecer segundo o tempo, o espaço, as diversas formas de trabalhar o corpo e criar modos de significação, contudo, pode induzir análises superficiais sobre o trabalho apresentado em cena. Como é o caso do século XX e XXI.

No início do século XX começam a surgir os primeiros movimentos que permitiram a mudança do teatro europeu: marcos como o teatro de Artaud, Constantin Stanislavski, Brecht, Grotowski e Beckett.

Este período caracteriza-se pela procura de novas formas de atuação ou até mesmo pelo desenvolvimento de novos registos de interpretação. Foram desenvolvidas discussões sobre a procura de originalidade de expressão e a relação entre o texto e a encenação, permitindo a flexibilidade alcançada pelo texto no momento em que ele é colocado em cena (possibilidades de leitura e encenação do texto). Esta ideia ainda continua a estar presente nas encenações contemporâneas.

Com o intuito de desenvolver uma metodologia para as análises e as descrições dos conteúdos significantes, construtivos de um espetáculo, pretende-se retomar a possibilidade de um estudo semiótico e multimodal das encenações teatrais, que destacam as funções desempenhadas pelo autor (tanto o lado corporal como o vocal) e pelos restantes elementos que compõem a encenação, seguindo o objetivo de produção de significados.

Além disso, com este projeto de investigação pretendo demonstrar como o teatro pode ser usado como um meio de comunicação e qual a influência que ele pode ter na vida de cada membro de uma sociedade. Qual o alcance de um tipo de arte tão antigo e de que forma está ele a acompanhar a evolução dos tempos.

Para que as análises de espetáculos sejam mais objetivas foi desenvolvido um questionário – Questionário Barreto –, baseado em outros criados por três autores (Helbo, Ubersfield e Pavis). Na sua construção procurou-se realçar os pontos que, na minha opinião, são os mais importantes para que a produção de sentido seja concluída com sucesso, no momento de transmissão a um recetor. Portanto, para além de realçar aspetos pertinentes dos questionários existentes, acrescentei alguns que, a meu ver, também necessitam de atenção.

Num segundo momento, de modo a enquadrar estas questões na sociedade atual e a abordar temas que merecem ser realçados, decidi definir como tema principal a violência contra a mulher. Esta, que ainda é muitas vezes tratada como um objeto, não vista como um ser humano. Esta violência que surge de políticas e regras pré-históricas que vêm já do tempo de Aristóteles. Acrescentando a isto os discursos machistas e práticas que impedem uma igualdade de género.

Esta temática surgiu da minha vontade de discutir as questões que estão relacionadas com o género. Isto porque, cada vez mais presencio discussões em volta destes temas e um ponto que sempre me fez confusão foi a separação dos conceitos “género” e “sexo”.

Aproveitando este movimento do feminismo que tem surgido nos dias de hoje, tive vontade de perceber como é que a situação está realmente a ser tratada numa sociedade que define, de forma irredutível, os papéis de agressor e vítima, dos dois maiores grupos do Mundo – homem e mulher.

Pretendo dar foco a estas situações, através de dois exemplos, criados recentemente, num teatro/espço performativo. Um lugar que é considerado por muitos o espaço ideal de reflexão e exposição dos problemas sociais.

Assim, como objeto de estudo, escolhi dois espetáculos, criados em contextos diferentes, que abordam esta temática de duas formas diferentes. Por um lado, encontramos uma situação que enche, diariamente, as páginas de jornais e, por outro, uma situação que é pouco falada ou até mesmo ignorada pela sociedade.

De que forma pode então o teatro denunciar um problema tão sério como é a violência contra a mulher? Quais os modos e linguagens são desenvolvidos para que o espectador possa receber o que se pretende transmitir? Como é que o teatro interage com a comunidade?

CAPÍTULO I – GÉNERO, DESIGUALDADE E VIOLÊNCIA

Género

Há fenómenos que são responsáveis por estruturar as relações sociais, como o género, a raça, a etnia e a classe social. A sua capacidade de moldar deve-se ao facto de elas se inserirem no domínio da História: graus e formas que se alteram consoante o período histórico. “O género encontra-se onde vivemos, na nossa morada social, embora muitos de nós, com esforço, estejamos a tentar sair de casa.” (DIAMOND, 2010, p. 37) Uma construção concretizada pelo cultural, baseada em padrões que foram sendo implementados por uma determinada sociedade.

Este conceito surge frequentemente como consequência de abordagens ao conceito “sexo”, o termo utilizado para fazer a distinção das características biológicas e fisiológicas. Por outro lado, “género”, é normalmente associado a diferenças culturais, étnicas, religiosas, educacionais e de ambiente (seja ele geográfico, político ou económico). Um par binário em hierarquia, onde o masculino é codificado como superior e o feminino como inferior, uma ideia. Todos os novos significados surgidos, em comunidade, podem provocar uma nova organização social, que de forma alguma está longe de ser atualizada, ou colocada em prática, na sua totalidade.

É o género que inventa o sexo: se os seres humanos passaram a ser declarados como seres iguais, era necessário procurar na natureza a base para a introdução de uma desigualdade. (Declaração universal dos direitos humanos, 1948) Torna-se assim, o primeiro modo de dar significado às relações de poder. (Scott, 1990, 14)

No entanto, ambas as tentativas não passam de definições que podem ser alteradas com o decorrer dos tempos.

Quando procuramos definir este termo, é importante não só entender a relevância das relações de género na organização da vida, em sociedade, como também como o género influencia o conhecimento que se produz na área das ciências sociais. O género é uma construção social, variável no espaço e no tempo (BORDIEU, 1999: p. 9-11). Pode ser visto como um modelo que apresenta a forma “como as desigualdades entre os sexos figuram e podem ser entendidas pela referência a desigualdades estruturais que organizam uma dada sociedade”. (COLIER E ROSALDO, 1980, p. 176). Pode ser inserido no que se refere às palavras, aos gestos, às aparências, às ideias e ao comportamento que uma determinada cultura dominante entende como indícios de uma identidade masculina ou feminina. (DIAMOND, 2010, p. 37)

Judith Butler (2004) completa esta ideia e afirma que o género não constitui uma identidade estável do qual provêm «atos» vários, mas antes uma identidade tenuemente constituída no tempo e instituída através de uma «repetição estilizada de atos, isto é, uma performatividade. Logo, é mais que uma característica biológica que também permite explicar que a nossa identidade não representa o que somos, mas aquilo que escolhemos ser ou representar.

Os estudos recentes sobre “género” demonstram que este e a sexualidade se relacionam de forma dinâmica, interligando-se com práticas sociais, e não estáticas e divididas em categorias diferentes. (CONNEL, 1987; BUTLER, 1990) É instituído pela estilização do corpo e, por isso, deve ser compreendido como o modo mundano: os gestos corporais, os movimentos, e as encenações de vários tipos constituem a ilusão de um eu permanentemente definido pelo género.

Consequentemente, surge a provocação crítica sobre o modo como se produzem, utilizam e modificam os significados dos corpos sexuados. Se pensarmos bem, a sociedade ocidental construiu a sexualidade, sobretudo ao corpo de uma mulher, atribuindo-lhe uma característica negativa, ao contrário das sociedades orientais onde a sexualidade se desenvolveu como uma arte erótica, como uma busca de intensificação do prazer sexual. (FOUCAULT, 1980, p. 182-187)

De um ponto de vista feminista, podemos tentar preconceber o corpo como a herança de atos sedimentados, em vez de uma estrutura predeterminada ou concluída, uma essência ou facto, quer natural, quer cultural ou linguístico. (BUTLER, 2010, p.75) Além disso, se o género for visto como significado cultural que o corpo sexuado assume e esse mesmo é codeterminado pelos diversos atos e pela própria perceção cultural, adota-se a ideia de que, segundo os termos culturais, não é possível reconhecer o sexo como algo distinto do género. (BUTLER, 2010, p.76)

“Como uma prática discursiva contínua, o termo [mulher] está aberto a intervenções e re-significações” (BUTLER, 2003, p. 59).

O que nos leva a outro conceito: o da sexualidade - uma forma de grande poder. Género, quando socialmente construído, corporifica-a, mas não o inverso. Mulheres e homens são divididos pelo género, separados em categorias de sexo como as conhecemos, pelos requisitos sociais de uma forma dominante, a heterossexualidade, o que institucionaliza a dominação sexual masculina e submissão sexual feminina. Assim, a sexualidade é o contraponto da desigualdade de género. (SAFFIOTI, 2004)

Independentemente da forma como é definido, o conceito “gênero” irá condicionar a percepção da sociedade envolvente e do seu pensamento e falar sobre “gênero” é exercitar a articulação de várias teorias e conceitos. Como se define “homem”? E “mulher”?

Esta própria tentativa de definir “mulher” ou “homem” é um exemplo dessa situação. No entanto, é da responsabilidade de cada um quebrar com as normas estabelecidas pela sociedade que impossibilitam o equilíbrio entre o homem e a mulher. No final, quaisquer que sejam as respostas às duas perguntas anteriores essas irão ser inseridas em categorias historicamente construídas, cuja definição dependerá da cultura e tempo histórico envolvente.

“Se alguém «é» uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é; o termo não logra ser exaustivo, não porque os traços predefinidos de gênero da «pessoa» transcendam a parafernália específica do seu gênero, mas porque o gênero nem sempre se constitui de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos.” (BUTLER, 2003, p. 20).

Beauvoir afirma que “mulher” é uma ideia considerada histórica e não algo natural. Salienta também, que a distinção entre os sexos é algo que acontece segundo o fator biológico enquanto, o gênero é uma interpretação sociocultural ou uma significação desses mesmos fatos. Ser do sexo feminino, tendo em conta esta ideia, é algo despromovido de significado. No entanto, ser mulher e ter-se tornado mulher é forçar o corpo a adaptar-se a uma ideia histórica, transformando-o num signo cultural. Desta forma, obriga o seu corpo a materializar-se numa obediência historicamente limitada, tornando-o num projeto corporal continuado, sustentado e repetido. (BEAUVOIR, 2010, p. 73)

Na verdade, a mulher é só um signo, uma ficção, uma configuração de significados e fantasias. O que é visto como característica feminina não é uma condição natural das pessoas do sexo feminino. Esta ideologia é uma construção que varia em significados que correspondem a um signo – M*U*L*H*E*R – produzido por e para, um grupo social que apresenta uma identidade e superioridade imaginada têm origem na produção do espectro desse fantástico extra a essa sociedade de origem. “MULHER é tanto um ídolo como nada mais que uma palavra”. (POLLOCK, 1998; 2011, p. 59) Sendo honestos, as mulheres aprendem desde meninas a controlar a sua aparência e a submeterem-se ao que é apresentado na sua cultura como sendo o ideal de feminilidade. (WOLFF, 2003; 2010, p.107) São levadas a usar roupas em tons cor-de-rosa, em

vez do azul, a usarem saias e vestidos, a comportarem-se segundo regras de etiqueta visando uma vida doméstica, entre outros.

Consequentemente, as relações de género serão atravessadas pelo poder: o homem e a mulher são divididos em grupos, sendo um dominante e outro o dominado, segundo as regras desenhadas pela heterossexualidade. Esta é promotora da desigualdade de género.

“A relação entre os sexos configurou-se como uma relação de poder dicotômica e hierarquizada entre os géneros masculino e feminino, colocando o homem no topo da hierarquia. A vigência desta relação de poder e dominação é efetivada, segundo alguns autores, na sociedade patriarcal”. (BOURDIEU, 1999)

A posição da mulher num nível social é influenciada pela cultura e sociedade que a envolve. Existem diversas propostas sobre qual seja o papel da mulher, marcado por um olhar marxista, funcionalista ou estruturalista. Como consequências desses olhares surgem situações de assimetria/simetria sexual, subordinação e/ou opressão.

As relações de género provocam uma estratificação/diferenciação de sexos, promovendo sempre uma dominação de um perante o outro. Heleieth Saffioti desenvolve a expressão “violência de género” e defende que as relações sociais de sexo se direcionam para uma coerção física no modo como se estruturam. Quando se assume uma posição que se afasta das convenções socialmente aceites, automaticamente, significa que estamos a tomar uma posição crítica em relação a elas.

Pode-se então questionar, como se pode alcançar a igualdade de género, no entanto, o que se pode definir “igualdade de género”?

Segundo a Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género, “significa, por um lado, que todos os seres humanos são livres de desenvolver as suas capacidades pessoais e de fazer opções independentes dos papéis atribuídos a homens e mulheres, e, por outro, que os diversos comportamentos, aspirações e necessidades de mulheres e homens são igualmente considerados e valorizados”. Esta luta deve ser partilhada por todos os elementos pertencentes a uma sociedade.

Posto isto, não se pretende que homens e mulheres sejam ou se tornem iguais, pressupõe-se sim, que o alcance da igualdade de género, implique que todos os homens e mulheres sejam

livres e consigam desenvolver as suas capacidades pessoais e fazer escolhas na vida, sem que sejam colocados em situações estereotipadas relacionadas com o género. Ou seja, os direitos, as responsabilidades e estatutos sociais, a que o Ser Humano tem direito, não sejam definidos pelo facto de uma pessoa ter nascido homem ou mulher.

Além desses modificadores, as tecnologias também são responsáveis por reforçar ideias sobre construções de género. Maioritariamente, as imagens comerciais transmitem a ideia de heterossexualidade, produzindo uma noção da mulher feminina ideal e do homem masculino ideal. Por exemplo, no cinema e os discursos institucionais, estas imagens têm poder suficiente para controlar campos da significação social – promoção e implementação de representações de género. O que será que acontece com arte teatral, visto que é considerado um local de reflexão?

Movimento Feminista

A teoria feminista tem como campo de estudo tudo o que abrange os aspetos o lado cinematográfico, literário, psicanalítico, socialista, intercultural, entre outros – sendo que, muitos deles se associam dentro de diferentes rubricas, diferentes inflexões políticas. Contudo, todas elas se assumem como parte do feminismo visto que, partilham o mesmo: a análise do género nas relações sociais materiais e nas estruturas representativas e discursivas, particularmente o teatro e o cinema, que envolvem o prazer visual e o corpo. (DIAMOND, 2010, p. 34)

O movimento social, conhecido como feminismo, teve a sua origem através de movimentos sufragistas dos séculos XIX e XX e veio questionar “a contradição, fundadora da modernidade, que se estabeleceu entre o universalismo dos direitos políticos individuais e o universalismo da diferença sexual” (AMANCIO, 2004, p.1).

A meu ver, atualmente, este conceito pode estar a ser interpretado de forma errada. Por vezes, é associado ao oposto da atitude machista e, como tal, vista com a sobreposição da mulher em relação ao homem. Contudo, o feminismo é um movimento, um pensamento, que abrange questões do género e sexo, que procura a igualdade entre os todos os seres humanos, independentemente dos órgãos genitais que cada um apresenta.

Mesmo assim, a juventude atual possui muitas das competências culturais que o feminismo nos ensinou: formas de ver o mundo que nos rodeia, de o viver e de o representar quando se aborda o tema da diferença sexual. (BETTERTON, 2010, p.17)

Na maior parte das vezes, a teoria feminista assume que há uma identidade existente, percebida através da categoria da mulher, que não apenas indicia interesses feministas e objetivos dentro dos discursos, como também constitui o objeto para quem as políticas da representação são perseguidas. No entanto, os termos políticos e representação são controversos. Por um lado, a representação serve como termo operacional sem um processo político que estenda a visibilidade e legitimidade para a mulher como objeto político. A representação apresenta-se como uma função normativa da linguagem que pode ser vista como ato de revelação ou distorção do que é assumido socialmente em relação à mulher.

Recentemente, a concepção da relação entre a teoria feminista e a política tem sido um desafio para o discurso feminino. Reformulando: nenhuma feminista pode ignorar o campo de batalha social e político que é o gênero, mas nenhuma feminista pode ignorar o facto de a linguagem desse campo de batalha ser um sistema baseado na diferença, cujos traços contêm os nossos desejos mais poderosos. (DIAMOND, 2010, p. 39)

O termo mulher não é mais entendido como um termo estável ou permanente. A estrutura jurídica do poder surge de modo a regular a vida política de um modo negativo ou seja, através da limitação, proibição, regulação, controlo e até “proteção” dos indivíduos limitados por essa estrutura política. Os temas são regulados por essas mesmas estruturas e são definidos e reproduzidos de acordo com os requerimentos dessas estruturas.

Para além desta característica, o feminismo critica, ao mesmo tempo que compreende, como a categoria da mulher e o assunto do feminismo são formatados pelas diferentes estruturas de poder. Aliás, a questão da mulher como objeto do feminismo reforça a convicção de que não deve existir nada que fique acima da lei.

O poder destas estruturas política e jurídica utiliza signos reais e simbólicos e é exercido por alguém que tem como objetivo submeter o corpo e mente à vontade e liberdade de outrem. Normalmente, assume-se que essa dominação é realizada pelo homem. Pièrre Bourdieu (1998) aborda a questão da dominação masculina e afirma que, na forma como é imposta e vivenciada, é visível a existência de condições intoleráveis, que são vistas como naturais e aceitáveis. Estas manifestações estabelecem relações de submissão e poder, implicando situações de medo, isolamento, dependência e intimidação para a mulher. Podem resultar em violência simbólica, suave, insensível e/ou invisível às próprias vítimas.

“A dominação masculina sobre as mulheres impõe-lhes uma submissão paradoxal, que se dá através da violência exercida pelas vias da comunicação e do conhecimento.”
(BOURDIEU, 1998).

Por um lado, o feminismo permitiu que esta problemática ganhasse visibilidade e, por outro, transportou-o de uma visão privada e familiar para um ambiente político e de saúde público, através do recurso aos direitos humanos.

Todas as questões que surgem com a problemática da violência contra a mulher permitem uma nova significação das relações de poder – um dos objetivos principais deste movimento.

O feminismo, em momentos de apresentação dos seus objetivos e motivações, deparou-se com vários aspetos que, de uma forma ou outra, originam um padrão: existe a dominação masculina, que trespassa a relação entre homens e mulheres; a hierarquia de género, estruturada socialmente; a reprodução dos grupos de género e dos papéis atribuídos a cada um; qualquer tipo de violência é exposta e camuflada, simultaneamente; e um desequilíbrio na organização de normas e regras sociais relacionadas com comportamento de homens e mulheres.

No que se refere aos seus movimentos, a nível teatral e dramático, o feminismo preocupa-se mais com a crítica do olhar do que com a intervenção brechtiana, por exemplo, que objetiva a desconstrução do mesmo. Relembro que os objetivos do teatro Brechtiano passam por desmistificar a representação, mostrando como e quando o objeto de prazer é fabricado e libertando o espectador das identificações imaginárias e ilusórias. (DIAMOND, 2010, p. 35) A teoria feminista insiste na presença do corpo definido pelo género, no sistema de sexo/género e na problemática do desejo. (DIAMOND, 2010, p.45)

Em Portugal, esta mudança demorou a ser verificada, tendo acontecido em 1974, com o 25 de abril. No entanto, apenas aconteceu em termos legislativos e executivos, pois a nível social isso não teve muito sucesso. Justificam este atraso com a crise económica. (FERREIRA, 2014)

No território nacional encontramos o Movimento Democrático das Mulher (MDM), que surgiu de grupos de mulher progressistas, democratas, antifascistas e revolucionárias. Na história do feminismo, os diferentes focos desta luta sempre foram associados às lutas dos povos, de modo a alcançar a paz, o direito ao voto, educação e igualdade de género no trabalho, por exemplo.

Assim, inseridos neste movimento, encontramos grupos como o Concelho Nacional das Mulher Portuguesa (de Adelaide Cabete), em 1914, a Associação Feminina de Propaganda

Democrática (de Maria Veleda), em 1916, a Associação Feminina para a Paz, em 1936, cujos elementos integraram também o MDM, com Francine Benoit, Maria Isabel Aboim Inglez, Manuela Porto, Maria Alda Nogueira, Laura Lopes.

O MDM tem desenvolvido, atividades em simultâneo com acontecimentos significantes e marcantes da sociedade e visam a luta contra a opressão e a discriminação cada vez mais presente nas diferentes comunidades. (MDM) Originam vários encontros, a nível nacional, promovem ações que visam a libertação de mulheres políticas presas, o fim das discriminações das mulheres no trabalho, a implementação do parto menos invasivo para a mulher, denúncia das desigualdades na educação e na luta do direito ao aborto legal, se isso implicar problemas de saúde para a progenitora. Ou seja, este movimento inspirado por ideais feministas uma atenção e uma preocupação em relação à saúde da mulher, à sua vida social, vida familiar e em relação aos diferentes tipos de violência cometidos contra si.

Pretende-se também que a mulher adquira um lugar como parceira social que tem o direito de participar e intervir ativamente na definição de políticas globais, setoriais e condição feminina.

O género/sexo e o teatro

Levando este tema para o lado das artes, a questão principal que se coloca nesta dissertação é: de que forma é que o sistema de sexo-género é codificado nos espetáculos teatrais? Numa sociedade violenta carregada de violência pode existir um teatro violento?

O teatro pode ser visto como o encontro entre mitos e arquétipos representativos das verdades e valores, presentes em determinado tempo e espaço. Outra coisa não seria de esperar visto que é nos ritos dionisiacos que surge o teatro.

Há quem afirme que o teatro tem na sua base a ideia de oposição. Como tal, um artista deve opor-se tendências destrutivas, sempre que exista a possibilidade de confronto com elas, e tentar desenvolver formas de expressão de opinião, de uma forma neutra. O teatro não deve ser assumido como uma resposta à opinião pública. Deve agir de forma independente e livre de influências do poder dominante. Além do mais, todos os projetos teatrais aparecem confrontando a sociedade onde a violência é dominante ou benéfica para os objetivos dominantes. Isto porque

estas sociedades já viveram a violência e, como tal, já alcançaram a libertação. (HERBERT, I; STEFANOVA, K; 2009)

Foi no início do século passado que começaram a surgir as primeiras mudanças no teatro Europeu, surgindo nomes como Constatin Stanislavski (1863-1938), Antoin Artaud (1896-1948) e Grotowski (1933-1999). Neste período pretendeu-se procurar novas formas de representação e interpretação, tendo em mente o alcance de uma expressão original. Consequentemente, existe uma reflexão sobre os métodos de escrita, representação e experimentações sobre como colocar determinada ação em palco, um objetivo que ainda se mantém. A arte de representar, vista como uma ação natural do ser humano, quando é levada para um espaço teatral/performativo, adquire uma característica crítica e que provoca uma manifestação.

O aumento de espetáculos que abordam a violência deve-se ao aumento drástico da violência presente na sociedade. Neste ambiente contemporâneo surgem nomes como Mark Ravenhil (1966 -), Sarah Kane (1971 - 1999), German Marius von Maynburg (1972 -), protagonistas de movimentos do estilo *in-yer-face*. Visam a criação de provocação e a perturbação, em palco, de modo a escandalizar o público. Caracterizam-se pelo recurso de convenções genéricas, estereótipos culturais e pelo tratamento específico da motivação, ação e emoção na história que aborda a violência. Tudo é projetado de forma a avisar, curar e educar o público. (HERBERT, I; STEFANOVA, K; 2009)

Da mesma maneira que na teoria feminista a própria categoria do pessoal é expandida de forma a incluir estruturas políticas, também existe uma visão mais teatralizada dos atos, e de facto menos individual, que vai de algum modo aniquilar a crítica que acusa a teoria dos atos de ser “demasiado existencialista”. (BUTLER, 2010, p. 79) Tudo o que se relaciona com um espetáculo teatral, está lá de modo a provocar um desenvolvimento de interpretações e contextualizações que possibilitem a receção da ideia origem do espetáculo.

“O “impulso” para a constituição do discurso pós-dramático no teatro pode ser descrito como uma sequência de etapas de autorreflexão, decomposição e separação dos elementos do teatro dramático. O caminho leva do grande teatro do final do século XIX, passando pela diversidade das formas teatrais modernas nas vanguardas históricas e pelas novas vanguardas dos anos 1950 e 60, até o teatro pós-dramático no final do século XX.” (LEHMANN, 2007, p. 78)

O recurso à criação de novos signos dá origem à construção de novos significados, e “essa apropriação indébita de significados e significantes, proposital esvaziamento da palavra – que, podendo significar qualquer coisa, não significa nada – tem por objetivo desorganizar a linguagem e impedir a formulação de pensamentos coerentes” (BOAL, 2009, p. 153). A sua utilização permite construir representações do mundo; desenvolver interações sociais entre o observador e o produtor de signos; representar o mundo real. Além de promover essas três ações, o uso de signos possibilita que elas aconteçam em simultâneo.

Quando os espectadores são confrontados com questões de género, eles estão a ver (e a reproduzir) os sinais culturais de género e, por conseguinte, a ideologia de género de uma cultura. O género, na verdade, fornece uma ilustração perfeita da ideologia em ação, visto que o comportamento “feminino” ou “masculino” normalmente parece “natural, logo fixo e inalterável” extensão do sexo biológico. Portanto, o que a prática feminista procura no teatro é a exposição ou ridicularização da rigidez do género, recorrendo, por vezes à técnica do distanciamento de Brecht. (DIAMOND, 2010, p.37)

Butler defende que os ideais apresentados pelo teatro, como a ação de representar, dramatizar e de reproduzir, podem ser vistas como algumas das estruturas elementares da corporalização. Esta produção de género não é meramente um modo através do qual os agentes corporalizados se exteriorizam, emergem e se abrem à perceção dos outros. (2010, p. 73)

Como parte de uma cultura, o teatro contribui para um pensamento crítico pois concentra-se na condição humana. Devido ao facto de este tipo de arte não ser unilateral, para além do ator, também o espectador beneficia com espetáculo pois é desafiado a pensar e refletir. Como consequência, ele vai originar um pensamento autónomo.

“Teatro não é uma atividade, mas duas. Atividade de fazer e atividade de ver. (...) O teatro impõe, num espaço e num tempo compartilhados, a articulação do ato de produzir e do ato de olhar. (...) O teatro é o lugar de onde se vê.” (GUENON, 2004, p. 14)

Com já foi referido a produção e receção dos signos é motivada pelas ações sociais, definidas e possibilitadas por contextos específicos. Tendo em conta que o feminismo nega “as ordens de significado falocêntrico existentes e que em luta com a representação gera significados críticos ou até mesmo novos significados” (FERREIRA, S; 2014), a produção é vista como um ato transformativo, como acontece quando se vê uma imagem. As representações narrativas são reconhecidas pela presença de vetores que relacionam os participantes de uma ação. Os

processos intencionais podem surgir com o contacto de corpos humanos (beijo, abraço, etc), contacto entre corpos vivos e objetos, expressões faciais, poses, entre outros.

Tal como os *media*, as artes performativas contribuíram para que estes problemas fossem destacados. Desde os anos 60 e 70 do século passado, que utilizam o seu espaço e tempo para afirmar uma posição e denunciar as problemáticas ligadas com as mulheres. Os espetáculos e performances permitiram à mulher ganhar uma forma de expressão e um espaço para lutarem e reivindicarem os seus direitos. (FERREIRA, S; 2014)

Devido à ideia de que as mulheres possuem défices de poder político-social que necessitam de ser superados, a representação destes problemas sociais num palco pode ser definida como um mecanismo de ação positiva. Esta adverte e intervém sobre os fatores discriminatórios e promotores de desigualdade, junto desses grupos discriminados.¹ (FERREIRA, S; 2014)

A representação física da mulher não é vista como apenas mais um corpo, mas sim como algo vivo, que atua. Assim, é visto como “(1) um elemento significante numa ficção dramática; (2) parte de um sistema de signos teatrais cujas gesticulações, voz e personificação são referentes tanto para o ator como para o auditório; e (3) um signo num sistema governado por um mecanismo particular, normalmente pertencente a homens e por eles dirigido para o prazer de um público cuja maioria de assalariados são homens.” (DIAMOND, 2010, p.45)

Violência e desigualdade de género

Violência de género

A expressão “violência de género” tornou-se numa espécie de categoria que potencializa a complexidade das relações sociais, na qual remete para lugares sociais sexuais e para situações onde se verifica a desigualdade de género.

“Ser masculino ou ser feminino implica, em determinados contextos socioculturais, a adoção de determinado tipo de condutas bastantes dispare, onde o comportamento

¹ Entende-se por “discriminação” o comportamento influenciado por preconceitos/atitude, não justificadas pela experiência pessoal, mas sim por estereótipos assimilados, através de meios de informação diferentes.

violento, nomeadamente contra a mulher, é percecionado como um ato legítimo, símbolo de virilidade para o homem, apresentando-se, em muitos casos, a opção de silenciar a agressão e de continuar o relacionamento com o agressor como a atitude que a mulher deve tomar, o que acaba por condicionar bastante a denúncia destas situações e contribuir para a formação de trajetórias de violência de género.” (BARROSO, 2007, p. 31)

Apesar de se pretender um desenvolvimento desta luta contra a violência, isso só é possível a partir do momento que se comece a eliminar concepções estereotipadas a respeito do género. Isto porque são estes discursos, considerados estereótipos de género, que promovem situações de dominação, e, consequentemente, a instalação da violência na sociedade a que pertencemos.

Para Saffioti (1987) existe uma socialização machista. Segundo ela: “Dada sua formação de macho, o homem julga-se no direito de espancar sua mulher. Esta, educada que foi para submeter-se aos desejos masculinos, toma este ‘destino’ como natural” (p.79).

A nível paradoxal, ainda não existiram mudanças significativas em relação ao que justifica a persistência de práticas violentas de género. O aumento de casos violentos permite-nos perceber que, apesar de existir uma reformulação dos padrões e valores sexistas, não exista uma quebra significativa com os que foram estipulados primeiramente. Portanto, a sua não eliminação permite que eles organizem as hierarquias do feminino e masculino nos ambientes sociais. Ou seja, tudo se organiza baseando-se em lutas simbólicas e materiais.

Considera-se um ato de violência de género qualquer ato que se baseia no género, provocador de morte, sofrimento (físico, psicológico ou sexual), seja ele num ambiente público ou privado. (APAV)

No entanto, considera-se discriminação, o comportamento que é moldado por preconceitos (atitudes negativas), não justificado pela experiência pessoal, mas sim pela influência de estereótipos promovidos por diferentes fontes de informação.

“Recorremos ao uso da violência porque é tentador, dada ao seu imediato, mas isso não torna o ódio ou a violência irracional. Deste modo, o ódio e a violência seriam emoções “naturais” do ser humano e extirpá-los seria equivalente a castrar ou desumanizar aquilo que é humano, já que “a ausência de emoções nem causa nem promove a racionalidade”. (ARENDT, 1994, p. 48)

Apesar de se pretender pela abordagem e exposição de várias situações violentas de elementos da sociedade reconhecer que isto é um problema da própria sociedade que precisa

urgentemente de uma resolução, existem muitas limitações e formas de poder que impedem o sucesso total desta luta e, na maior parte das vezes, silencia as vítimas e os acontecimentos perante a restante sociedade.

A violência moral, vista como uma ramificação da violência de género, envolve o ataque emocional e psicológico, ainda que possa não ser consciente e deliberada. É esta vertente que permite a evolução e relação para os outros tipos de violência e não se verifica só através de insultos verbais explícitos, como também por gestos, atitudes e olhares, em ambiente habituais. Portanto, estes fatores adquirem uma vertente violenta, que têm como consequência a humilhação, a intimidação, a desqualificação, a ridicularização, a coação moral, suspeitas, desqualificação da sexualidade, e a desvalorização quotidiana da mulher (enquanto pessoa, pela sua personalidade, corpo, capacidades cognitivas, trabalho, valor moral, entre outros). Ou seja, tudo o que possa ser considerado um crime contra os dispostos do Código Penal, como a injúria, calúnia e difamação.

A violência de género, apesar de não ser justificável, pode ser explicada pela presença de ideologias pré-definidas e as relações de género são, forçadamente estruturadas. Normalmente, vítimas de discriminação e desigualdade são maioritariamente mulheres, provenientes de uma classe social/etnia/nacionalidade diferente e de uma faixa etária específica.

Violência Simbólica

O conceito “violência simbólica” foi desenvolvido pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu (1998) e aborda o que se relaciona com situações de submissão e dominação, segundo uma hierarquia que foi “aceite” e definida socialmente. Como tal é uma violência meramente “espiritual”. Exemplificando, as mulheres são associadas a um espaço privado (a casa) ao lado sensível e emocional - enquanto o homem é colocado num espaço público, virilidade física ou questões de honra.

Outra situação onde isto é perceptível é nas formas de publicidade que, diariamente, aparecem nos nossos ecrãs e apresentam-se segundo os estereótipos presentes na sociedade. Nos anúncios publicitários que vendem produtos de limpeza ou algum produto relacionado com as lides da casa, recorre-se sempre à mulher para assumir o papel de protagonista (ainda que, pontualmente, comecem a surgir homens a realizar as tarefas domésticas).

Segundo este autor, a posição de dominante e a de dominado pode-se inverter: num determinado momento, um indivíduo pode ser dominante e, no momento seguinte já é o dominado.

Na sua obra “A dominação Masculina”, Bourdieu explica como é que, na sua opinião, as mulheres são tão dominadas – uma violência simbólica que acontece de forma invisível, mas a grande premissa desta situação é que, desde o momento que nasce, e é uma criança, a mulher incorpora normas² que permitem a sua dominação que, eventualmente, foram criadas, por uma sociedade estratificada.

“A violência, desta forma, é um fenómeno complexo, pois articula relações de poder, dominação e submissão, construídos socialmente e internalizados por mulheres e homens. As relações de género costumam ser dialéticas, pois ambas as partes, detém o poder, ainda que de forma desigual. Assim, a parcela feminina participa ora mais, ora menos da capacidade de impor a sua vontade.” (SAFFIOTTI, 1999).

Por vezes, ao enfatizar a violência simbólica, pode sugerir que se está a minimizar o papel da violência física e provocar um esquecimento das mulheres vitimizadas e a uma desculpa dos atos do homem. Além disso, a dominação masculina e a submissão feminina só podem ser compreendidas se existir uma atenção em relação aos efeitos, de longa duração, que acontecem a nível social, exercida em relação às mulheres.

Violência Contra a Mulher

A violência contra a mulher é uma maneira de se verificar os direitos humanos violados. É considerada uma manifestação de poder, socialmente construída, entre o homem e a mulher. Esta divisão denota-se já do tempo de Platão, em que para ele, a mulher é uma manifestação inferior do único género, o masculino, e somente o homem alcança um patamar superior de perfeição, conceção que permanece na filosofia ocidental do século XX. (COLLIN, 1991).

² **Definição de norma:** conjunto de regras, referentes ao comportamento correto que um indivíduo de um grupo e sociedade específicos deve adquirir e seguir, de modo a ser socialmente aceite e valorizado.

Se ultrapassarmos as fronteiras ocidentais, é ainda possível encontrar situações mais violentas em que a mulher não recebe remuneração pelo seu trabalho, se encontra em situações de escravidão, é obrigada a respeitar normas de vestuário, é desprovida de liberdade e vê os seus direitos reduzidos. No entanto, do lado de cá, as diferenças de género centralizam-se nas participações cívicas e políticas, diferenças de salários, ocupações de trabalhos, horas de trabalho sem serem pagas, distribuição das responsabilidades domésticas e familiares e taxas de desemprego.

Atualmente, na sociedade ocidental, apesar de serem as mulheres que apresentam níveis educacionais superiores, são também elas que continuam a receber salário mais baixo e são, na grande parte das vezes, associadas às tarefas familiares e domésticas. Mais, o facto de muitas mulheres também se verem como responsáveis dessas mesmas ocupações, reforçam os estereótipos, o que permite perceber que existe um comodismo que se foi instalando na sociedade. Por exemplo, se juntarmos um grupo de dez mulheres, e tentarmos perceber quem realmente, quer mudar, verbalmente serão as mesmas dez a dizer “sim”, mas apenas uma ou duas agirão.

Quando o assunto é a violência de género, considera-se que a principal causa de violência contra a mulher é a dominação simbólica masculina ou até mesmo do patriarcado. No entanto, é possível enquadrar neste cenário outras instituições causadoras desta violência, o que nos leva a relembrar o lado sensível da abordagem deste tema e dos conceitos e críticas com ele relacionado.

Embora existam diversos significados que possam estar relacionados com a violência contra a mulher, normalmente existe uma divisão por subgrupos: doméstica, intrafamiliar, conjugal e género. No entanto, também é verdade que os significados podem ser atribuídos podem ser desdobrados e sujeitos a implicações teóricas e práticas em função de situações específicas.

E não é preciso ir muito longe, no momento em que se usa a expressão “violência de género”, automaticamente se remete para uma ação originada pelo homem (agressor) em relação à mulher (vítima), contudo, o oposto também acontece. Não podemos simplesmente definir que o inimigo da mulher é homem, mas sim a organização social de género de uma sociedade. Até porque, existem situações em que a própria mulher age de forma violenta contra si, quando permite e se conforma com essas ideologias estabelecidas socialmente.

Apesar de existir uma centralização dessas ações para com a mulher, não pretendo, de todo, afirmar que este é o único tipo de violência que existe atualmente. Mas sim dar relevo à concentração excessiva que acontece contra os corpos femininos, fruto do desequilíbrio de poder

presente no quotidiano, o que pretendo abordar nesta dissertação é apenas a violência contra a mulher e verificar de que forma ela é abordada em palco.

Esta ideia está relacionada com a significação da masculinidade, feminilidade e o que interliga os dois grupos com a nossa cultura. Daí ter sido importante abordar um pouco as definições do conceito “género”, principalmente sobre as ideias criadas através de estereótipos.

Este tipo de violência não remete apenas para atitudes e pensamentos que promovam a eliminação de um dos elementos, mas sim pelas ações de desigualdade originadas na condição de sexo, que começam num ambiente familiar. Relações organizadas, hierarquicamente, segundo o género de cada um. Os temas abordados nestes estudos não variam muito - a família, idade, classe, sexualidade, trabalho, educação, ideais defendidos. Acabam por mostrar que as performances são sobre mulheres e dirigidas para elas próprias. Generalizando, o “eu” masculino é caracterizado por traços rígidos, enquanto, o “eu” feminino é visto como algo flexível.

“O presente esforço dos movimentos feministas centra-se na contínua luta pela igualdade, na desconstrução (embora cuidadosa e estrategicamente trabalhada) da categoria «mulher», considerando que os estereótipos de género e toda a ideologia de género é uma «prisão» que encarcera tanto homens como mulheres (mesmo de formas diferenciadas e assimétricas).” (NOGUEIRA., 2005, pp.40-41).

A verdade é que, numa fase inicial, apenas se considerava violência contra a mulher os crimes de homicídio realizados pelos seus maridos, namorados, etc. Mais tarde, começaram a organizar as situações em grupos – violência doméstica e/ou conjugal. E, só no fim do século passado é que se começou a dar lugar a situações como a violência, o assédio sexual, abuso sexual infantil e violências étnicas. Atualmente, a violência é algo que pode ser encontrado na violência do tráfico de drogas ou até mesmo na feminização das AIDS. (MDM)

A estes grupos vitimizados, ainda é preciso juntar aqueles cujos dados e denúncias estão em falta: mulheres idosas ou homossexuais. Pontualmente, este tema pode ser encontrado em situações que surgem de lutas feministas e em quatro categorizações deste tipo de violência: conjugal, abuso sexual (adulto ou infantil), assédio sexual e contra grupos étnicos diferentes.

Um dos problemas deste tipo de violência é o facto de as vítimas, em determinado momento, assumirem que, de alguma forma, a culpa é delas. Isto porque nascemos num mundo em que as

raparigas são ensinadas que são violadas por alguma razão: a roupa que usam é demasiado curta, sorriem demasiado ou simplesmente estão alcoólicas. No entanto, a culpa é, na verdade, de quem? Delas? Não. É de quem as provoca e se acha possuidor de um outro ser humano, neste caso a mulher. A culpa é de quem viola, independentemente do tipo de violação realizada e nada pode desculpar este ato, nem o *stress*, nem o álcool (ou qualquer outro motivo). Nada desculpa o exercer de ações de violação.

No fim, é necessário questionar: será que reforçar as temáticas com estereótipos através de políticas públicas – como associar a mulher à maternidade ou à casa – permitem a luta contra esta violência?

CAPÍTULO II – SEMIÓTICA TEATRAL E MULTIMODALIDADE

Semiótica teatral

A semiótica é área de estudos que se debruça sobre o estudo dos signos e a forma de construção e organização das mensagens, tendo em mente que os signos são construídos com o objetivo de promover os interesses, comunicação e a interação do ser humano.

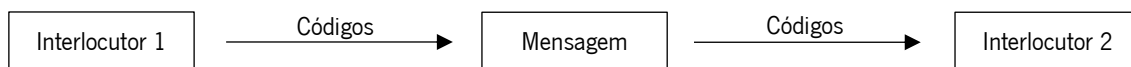
O seu estudo começou com o linguista Saussure, com as suas análises semióticas, e, segundo este autor, os signos são arbitrários constituídos pelo significante e pelo significado, cuja representação é estabelecida por elementos exteriores aos sujeitos. Neste tipo de análise, é importante perceber o contexto social em que o signo foi criado para se lhe poder atribuir um significado. Tudo o que é feito e refeito socialmente é enquadrado no cultural e as pesquisas realizadas culturalmente, quando contém sentido, tem uma componente semiótica.

“In a social-semiotic account of meaning, individuals, with their social histories, socially shaped, located in social environments, using socially made, culturally available resources, are agentive and generative in sign-making and communication.” (Kress, 2010, p.54)

De um ponto de vista semiótico, os significados podem servir os significantes, através da forma que apresentam e apenas são acessíveis pela forma em que aparecem como signos. Além disso, os elementos podem aparecer, num momento, como significado, e noutro como forma. O significado é criado duas vezes. Primeiramente, dá-se uma produção interior, onde o signo de outro foi interpretado numa transformação com a existência pessoal. Em seguida, acontece uma produção exterior onde acontece a materialização e um criador de significados.

“Theater semiotics can nevertheless contribute to forms of theater committed to asking questions about the languages and techniques they use, or to introducing the analytic element into the creative process itself, by reflecting on the phenomenon of acting, on the origins and commonalities of physical expression within and between the actor and the audience, and so on.” (MARINIS, 1993, p.13)

Segundo o esquema Saussuriano, dois interlocutores estão ligados por uma estrutura linear: um deles inicia a mensagem e o outro recebe-a e reagem.



Esquema 1 - Estrutura diádica do movimento da mensagem, presente no livro "The Semiotics of Theatre and Drama"

Portanto, durante o processo de investigação, foi-se tornando questionável se a semiótica teatral ainda consegue analisar os espetáculos teatrais criados atualmente. Ou seja, até que ponto, o recurso à semiótica, para a análise de espetáculos contemporâneos é, na verdade, útil?

Tudo o que seja relacionado com a performance aparenta apresentar um campo de testes muito complexo para a semiótica. Isto porque a semiótica não prevê uma análise multidimensional para as estruturas de significação presentes e desenvolvidas numa performance, nem para as diferentes técnicas de comunicação ou complexidade dos modos utilizados para produção de sentido. (MARINIS, 1993)

Segundo este autor, a semiótica, caracterizada pelo totalitarismo e imperialismo, não apresenta utilidade para o teatro. Além disso, este tipo de análise, iria desenvolver descrições exaustivas do objeto em causa, até alcançar a última instância da verdade. Apesar disso, uma das contribuições que a semiótica pode dar ao texto performativo é a possibilidade de descrições de performances contemporâneas e reconstruções de performances do passado. A análise textual pode fornecer uma metodologia própria e, por este motivo, existiu a necessidade de se ultrapassar os limites da semiótica e da análise linguística.

Multimodalidade

A multimodalidade é um conceito desenvolvido por Gunther Kress (2010), defensor da ideia de que "a aderência da convenção linguística equivale a uma aderência das convenções sociais e da estabilidade social". Nesta teoria, o conceito "linguagem" é substituído pelo conceito "modos", entendendo-se por "modos" o que é considerado resultado de uma formatação histórica e social das matérias escolhidas para uma determinada representação – cores, som, imagens, luzes, entre outros.

Para ele, a multimodalidade estende-se para além da escrita, do discurso e da imagem, focando-se em alcançar a compreensão dos modos de representação que estiveram na origem do verbal e não-verbal. Desta forma, a interpretação da sua junção dos diferentes modos promove a construção de significados e os seus participantes são inseridos numa rede de relações sociais como outros que produzem significados através de sinais.

Tal evolução deveu-se ao avanço da tecnologia, que possibilitou a criação de novos meios de interação entre as pessoas e, como tal, os conceitos necessitaram sofrer alterações, principalmente os que se referiam aos processos textuais pois, com a evolução, os elementos visuais e verbais começaram a ser vistos como complementos dos elementos textuais.

Segundo Vieira, “o discurso multimodal ocupa um espaço cada vez mais representativo nas práticas sociais contemporâneas. Nessa perspetiva, é impossível interpretar os modos semióticos prestando atenção somente na língua escrita ou oral, pois um texto deve ser lido em conjunto com todos os elementos semióticos dessa produção.” (2007, p.54)

Quando se aborda esta temática, é importante ter em mente que o sentido deriva da produção, distribuição, receção, interpretação e reconstrução dos modos representacionais e comunicativos construídos no social. (KRESS, 2010). Para fundamentar a sua ideia, Kress (2010) desenvolve a Teoria Socio-Semiótica da multimodalidade, onde afirma que a produção ou leitura de qualquer texto é feita segundo uma cultura e através da junção de diversos modos semióticos, em que tanto o criador como recetor interferem no texto e mensagem. No entanto, a criação de signos, por cada um dos extremos da transmissão de mensagem, é sempre baseada no interesse de quem criou a ideia inicial e, como tal, todas as relações que surgem entre o significado e o significante são motivadas e não arbitrárias.

Segundo esta teoria, os significados surgem em ambientes e interações sociais. O social é enquadrado na fonte, o originador e gerador de significado. Segundo estas ideias, o “social” é considerado o responsável por criar significados, pelos processos e formas semióticas, ou seja, a multimodalidade faz parte da área da socio-semiótica. Enquanto as teorias linguísticas separam o significado da forma, a socio-semiótica multimodal lida com entidades cujos significados e formas aparecem interligados como um todo – um signo.

“All its elements are simultaneously present; the arrangement of elements in that space in relation to each other is one fundamentally organizing principle and means for making meanings.” (Kress, 2010, p.81)

Num contexto multimodal, a sua leitura deve ser efetuada de uma forma coerente, permitindo a partilha de histórias sociais e culturais existindo, no entanto, alguns princípios que são transversais a todas as culturas. Primeiramente, os signos são conjunções motivadas pela forma e significado. Consequentemente, essa motivação³ é baseada no interesse do produtor dos signos. No fim, a produção de sentido é concretizada através dos recursos culturais existentes.

“The more pronounced the cultural differences, the greater are the differences in the resources of representation and in the practices of their use.” (KRESS, 2010, p.8)

Direcionando o olhar para os componentes teatrais, estes apresentam um limite que é impossível ultrapassar: o limite cultural. As codificações impostas pela cultura envolvente permitem a avaliação desses componentes que variam de cultura para cultura, ou seja, não é possível definir uma codificação emocional universal.

Portanto, quando se inicia uma análise de um espetáculo, é importante relativizar os resultados finais segundo as tradições dessa mesma cultura. Para que isso seja concretizado da melhor forma, o analista deve conhecer as regras, normas e desvios dessa mesma cultura. Por exemplo, numa situação em que se esteja a comer carne de vaca, enquanto na nossa cultura é algo normal, na Índia é crime, devido às características sagradas que ela representa. Como tal, é importante ter conhecimento do significado de um signo num todo e numa sociedade em específico. Também se verifica esta característica durante o processo de criação, pois é preciso ter em atenção que apenas se deve abordar uma cultura quando temos conhecimento sobre os seus ideais, costumes e tradições. O contrário seria negligente da nossa parte pois é importante ter cuidado com o que consideramos “geral”, pois, como vimos anteriormente, o que pode ser considerado comum e aceitável na nossa cultura pode não o ser noutra pois cada sociedade é diferente.

“Theories carry, however implicitly, potent messages about what we take to be conceptions of culture, the relations between representation and culture and the

³ **Motivação:** direciona-se para a plausibilidade e transparência das relações entre forma e significado dos signos. (Kress, 2010, p.124)

fundamental characteristics of culture itself. A full theory of meaning needs a rich notion of culture and of meaning.” (Kress, 2010, p.61)

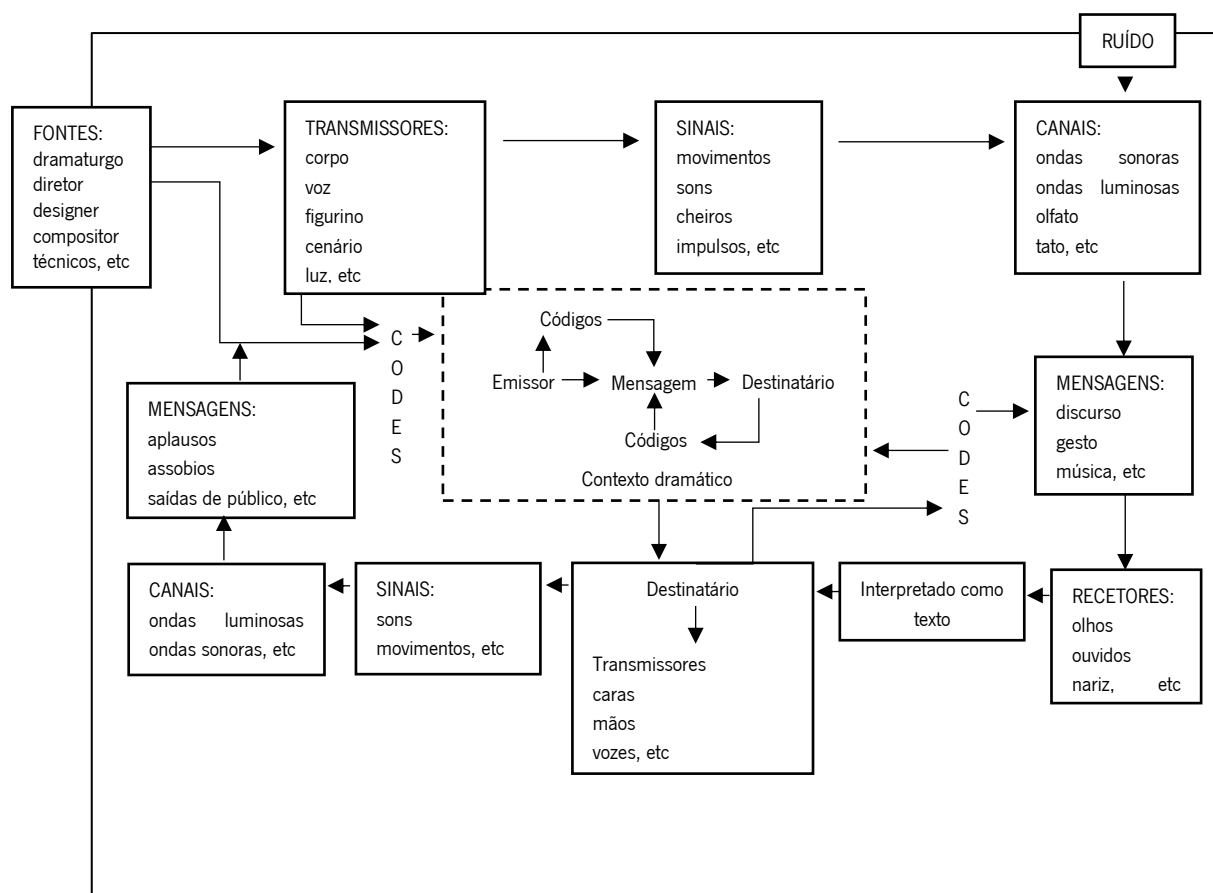
Portanto, é possível afirmar que, em qualquer forma de representação dramática, um signo teatral vai abranger sempre um segundo significado para o público, devido ao ambiente social, moral e ideológico, que possibilitam variações de significação. No momento da criação de um signo, a representação, apesar de completa, é sempre considerada parcial, que advém do interesse no momento da produção do signo e da sua interpretação. O interesse produz atenção, que por sua vez, enquadra o mundo que está a ser alvo de representação. A analogia traduz o interesse e seleciona o que vai ser significado através de formas aptas para o fazer, o significante. O resultado final é o signo – formado através de formas de analogia.

“The focus on materiality offers the possibility of seeing meaning as embodied – as in our bodies: a means of getting beyond separations of those other abstractions, mind and body, of affect and cognition.” (Kress, 2010, p.83)

Este tipo de análise mostra qual é o modo que se encontra em primeiro plano, qual o que contém a maior percentagem de informação e qual a função que cada um representa. No caso da imagem, é possível ter noção das combinações das entidades das imagens e dos significados, podendo ser elas de confronto, oposição ou de desafio. O esquema 2 permite perceber quais as relações que são desenvolvidas, num momento de comunicação, entre os modos, os participantes, e as mensagens, o que originam e como são originados.

Comparando a semiótica e a multimodalidade, enquanto as teorias linguísticas de Saussure, por exemplo, separam o significado da forma, a socio-semiótica multimodal lida com entidades cujos significados e formas aparecem interligados como um todo – o signo.

Seguindo a ideia de Kress e Van Leeuwen (2006, p.7), “um texto pode ser formado por vários modos semióticos (palavras e imagens, por exemplo) e, portanto, podemos chegar ao conceito de multimodalidade. Com o surgimento de materiais de multimédia e interação, esta forma de conceituar a semiose se torna cada vez mais adequada”.



Esquema 2 - Diagrama dos possíveis níveis das trocas entre os participantes no processo de comunicação teatral - Elam, K. (2002)

CAPÍTULO III - A ANÁLISE DO TEATRO: ELEMENTOS E ABORDAGENS

Transporto, para este capítulo, uma das ideias defendidas por Brecht: os semióticos do teatro postulam que um espectador, cuja recepção ativa constantemente, revê os sentidos do espetáculo. Uma ideologia que o autor francês Patrice Pavis, considerado um extremista pós-modernista, contesta porque não permite que o espectador seja possuidor de todo o poder. Assim, desconstrói a posição do espectador localizando a sua diferença internamente: “O que precisamos é de uma teoria do ‘desejo de recepção’” – uma teoria que, sem posicionar o espectador num “estado de regressão artificial”, reconhece o desejo inconsciente do espectador e, assim sendo, abre caminho a uma identificação aprazível com as figuras de palco (PAVIS, 1982, p.158).

Em *A análise dos espetáculos*, Pavis apresenta um panorama referente aos estudos teatrais contemporâneos e aos diversos métodos usados na construção de um espetáculo e nas formas como um espetáculo deve ser recebido. Procura também desenvolver uma teoria geral que abranja todos os elementos que pertencem ao que é apresentado em palco.

Segundo o autor francês, o ato de decompor o “*continuum* da representação em camadas finas ou em unidades infinitesimais.” (PAVIS, 2005, p.4)

“A análise do espetáculo passa necessariamente pelo reconhecimento de sua encenação, na qual reúne, organiza e sistematiza os materiais do objeto empírico que é a representação.” (PAVIS, 2005, p.5)

A análise pode ser dividida em dois métodos. Por um lado, pode ser utilizada com o objetivo de reportar – análise-reportagem –, em que a descrição acontece em simultâneo com o decorrer da cena. “Tratar-se-ia aqui de captar o espetáculo por dentro, no calor da ação, de restituir o detalhe e a força dos acontecimentos, de ter a experiência concreta daquilo que toca o espectador no momento da representação, como o espectador é interpelado emocional e cognitivamente pela dinâmica da representação, pelas ondas de sensações e sentidos gerados pela multiplicidade e simultaneidade dos signos.” (PAVIS, 2005, p. 5); por outro, o seu uso tem como objetivo a reconstituição – **análise-reconstituição** –, em que exige uma dedicação ao estudo do texto representado, de forma a perceber a origem e as influências dos contextos apresentados. Esta, “dedica-se sobretudo ao estudo do contexto da representação, a questão sendo, pois, conhecer a

natureza e a extensão desse ou desses contextos.” (PAVIS, 2005, p.6) Independentemente do tipo de análise escolhida, há uma questão que pode ser originada: basta ao espectador-analista experienciar o espetáculo e recorrer às informações adquiridas para realizar uma boa análise, ou necessita de recorrer a meios (vídeos, fotografias, entre outros) como auxiliares? Segundo Pavis (2005), apenas uma vez é o suficiente, tornando a sua análise, assim como o espetáculo, algo único e singular. Contudo, “é preciso distinguir, com cuidado, o que é da ordem das intenções ou das declarações dos artistas e o que é o resultado artístico, o produto final entregue ao público, o único que deveria reter a nossa atenção.” (PAVIS, 2005, p.16) (corrigir as vírgulas???)

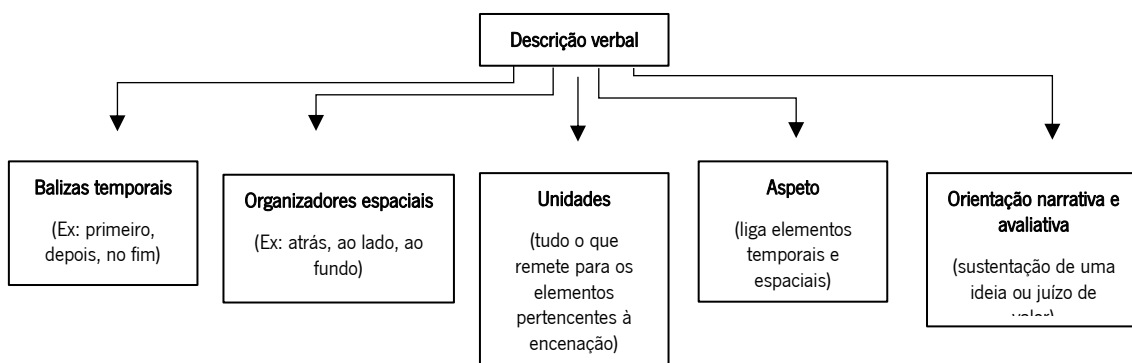
Nesta análise multimodal pretende-se ir além do texto pois, num espetáculo existem outros elementos de igual importância para a compreensão do que é apresentado em cena.

Nesta dissertação, a análise dos dois espetáculos será desenvolvida, tendo como base a estrutura definida por Patrice Pavis, que abrange tudo o que constitui a encenação, por exemplo, o ritmo das ações físicas e a composição musical da encenação. Para a realizar de forma correta, não é obrigatório que o analista tenha o conhecimento total dos pormenores trabalhados pelo ator da obra ou descobrir as intenções verdadeiras dos criadores do espetáculo, sendo, mais importante, debruçar o olhar sobre o produto final apresentado. Para explicar esta ideia sobre o que tem mais importância, mais à frente serão abordadas duas teorias – a producionista e a interpretacionista.

Todos os elementos que se permitem ser analisados devem ser avaliados como um todo e não de forma individual visto que se encontram todos ligados por vetores, que se definem como “uma força e um deslocamento desde uma determinada origem até um ponto de aplicação e segundo a direção dessa linha que vai de um ponto a outro” (Pavis, 2005, p. 57-58). Estes podem aglomerar diversos signos (acumuladores), criar uma ligação entre dois elementos, estimulando uma ação (conectores), provocar uma rutura de ritmos narrativos de modo a alterar o sentido (seccionantes) ou levar a uma mudança de sentido (embreadores). (PAVIS, 2005, p. 58-59)

Num lado mais prático, quando se observa um espetáculo, encontram-se vários métodos de investigação e análise. Podemos até “constatar que os instrumentos de investigação não faltam, mas nenhum deles é universal e nada se faz automaticamente, sejam quais forem os instrumentos utilizados.” Um deles é o da **descrição verbal**, ou seja, a criação de “uma sequência organizada em torno de um referencial espacial, que reproduz o estado de um objeto, de um lugar ou de uma personagem.” (PAVIS, 2005, p. 28) No momento em que descreve, o analista escolhe aquilo que

julga ser relevante para os outros, recorrendo a elementos pré-estabelecidos que o levam a organizar o seu discurso.



Esquema 3 - Elementos organizadores de discurso apresentados por Patrice Pavis em “A análise de espetáculos”.

Segundo o autor francês, para facilitar a recolha de informação, outro instrumento de análise é a **tomada de notas**, concretizada através do desenho, que “traduz uma reação muito mais primária” (PAVIS, 2005, p. 29) ou da escrita, uma “anotação de emergência que será capaz de marcar os encadeamentos, as cisões, as transições que pontuam o espetáculo” (PAVIS, 2005, p. 29). Quando o analista opta pelas notas linguísticas dá-se uma quebra na ligação com o espetáculo e, em seguida, ele é levado a racionalizar pela escrita. Quando recorre ao desenho (forma mais primária de registo), fixa um determinado perfil e um olhar específico sobre a cenografia, por exemplo. Ambas promovem a marcação de pontos importantes para a perceção do espetáculo.

Anne Ubersfeld, André Helbo e Patrice Pavis desenvolveram um método que permite uma análise mais complexa e detalhada: o uso de **questionários** (os três questionários encontram-se discriminados em anexo). Neles, todos os autores colocam questões pertinentes sobre os diversos elementos de um espetáculo que consideram mais importantes. Mais à frente, estes três questionários serão abordados de uma forma mais detalhada.

Como terceiro instrumento estão os **anexos**, ou seja, elementos objetivos que acompanham a encenação. Estes podem ser consultados antes ou depois do contacto direto com o espetáculo.

Podem eles ser programas, que permitem o acesso a discussões que aconteceram durante o processo de criação, estudos sobre a peça, ao texto que foi escolhido para a encenação, fotografias e referências a outros projetos do encenador ou a outras encenações do texto (dossiês críticos e relação à peça, ao autor, ao encenador, entre outros). Ou então, pode-se recorrer a cadernos de

encenação que foram preparados pela equipa técnica responsável pela produção. São externamente importantes, pois, segundo Pavis, acompanham todo o processo criativo, ou seja, são a descodificação da encenação. Infelizmente, não costumam ser acessíveis ao público.

Como anexos, podemos incluir o material de divulgação, as fotografias e videos. O primeiro é visto como o objeto sedutor. Pretende-se com ele cativar o espetador para que ele vá de encontro ao espetáculo. É, por hábito, preparado por um elemento da imprensa ou da comunicação externa da equipa de produção do espetáculo. As fotografias que permitem uma visão sobre o objeto representado em cena, não transmitem a mensagem na sua totalidade. Devido ao facto de apenas “aliviarem a memória do comentarista, fornece pontos de referência e de fixação para a descrição verbal” (PAVIS, 2005, p. 36), é necessário, a sua interligação com outros elementos, como o texto ou a música. Portanto, a significação torna-se responsabilidade do analista. Já o vídeo, possibilita a recriação das movimentações e do tempo real do espetáculo, ou seja, é “o testemunho que restitui bem a espessura dos signos e permite, ao observador, captar o estilo de representação e guardar a lembrança dos encadeamentos e dos usos dos diversos materiais”. (PAVIS, 2005, p. 37-38) Pode também ser usado para divulgação.

A escolha de quais os elementos que se quer utilizar torna-se responsabilidade do analista.

Elementos que constituem um espetáculo

Depois de se ter acesso aos elementos de investigação é importante saber que partes importantes constituem um espetáculo, de modo a realizar uma análise concisa e completa. Cada elemento constituinte do espetáculo será estudado de forma a analisar os processos de significação e os significados partilhados pelo autor. Pavis defende que deve existir uma organização, ou até mesmo uma hierarquia, entre os constituintes do espetáculo sendo que, para si, a análise de ser iniciada pelo estudo do ator, visto que este “se encontra no centro da encenação e tende a chamar o resto da representação para si.” (PAVIS, 2005, p. 49)

No entanto, a australiana Maria Shevtsova⁴ afirma que existe, por norma, um hábito do espectador em criar uma hierarquia quando estrutura uma análise. Começa pela análise do ator,

⁴ Esta referência foi encontrada no livro *A análise de espetáculos*, de Patrice Pavis (que se encontra na bibliografia final).

seguindo-se para o cenário, o figurino, a iluminação, a rapidez de execução, a configuração espacial, a coreografia, a música e a atmosfera. Esta regra não se verifica sempre, mas é muito provável que o espectador comece por observar o que é visível e humano, passando aos não humanos (o cenário e os figurinos) e terminando no que permite a observação (iluminação).

Cada um destes sistemas de significantes funciona por si próprio e, simultaneamente, ecoa de forma a influenciar toda a restante representação. Inicialmente, convém que se defina a proporção de cada um destes materiais na encenação e os seus limites e pontos de ligação. Toda a quantificação varia com o decorrer do espetáculo.

O ator

Este é o elemento que mais provoca discussões nas análises teatrais devido às diferentes componentes do seu corpo. Várias são as teorias que se podem criar em torno da forma como o ator procede e realiza as suas ações e que significados podem ser transmitidos ao espectador. É impossível afirmar, de forma conclusiva, qual a mais correta.

Uma das perguntas que mais causa discussões nas teorias teatrais sobre o ator prende-se com a relação criada entre o seu trabalho das emoções: deve o ator sentir verdadeiramente as emoções da personagem?

Stanislavski (1936), um dos autores que mais trabalhou sobre este assunto, propõe um trabalho imersivo por parte do ator, colocando-o numa categoria naturalista. Todos os atores têm de ter sentimentos verdadeiros, num interior verosímil, para que quando excitados exteriormente, consigam fazer reaparecer a memória deles. Assim, confirma que “no palco, tudo, na vida imaginária do ator, deve ser real”. (STANISLAVSKI, 1936, p.180) Defende também que um ator não deve estar limitado a uma pessoa real e deve ter liberdade para sugerir ações por meio das diversas convenções. Estas são definidas pela cultura envolvente e as emoções, desenvolvidas em si, são transmitidas através de ações corporais, que devem ser recebidas e perceptíveis para o espectador. Este autor russo, no método desenvolvido por si – Método das Ações Físicas – defende que um ator deve criar em si uma memória sensorial, afetiva e emocional (que não tem de ser experienciada por si, obrigatoriamente) de modo a encontrar os sentimentos presentes na situação a ser representada.

Como já é perceptível, as memórias significam lembrar um sentimento outrora vivido e, essa lembrança é feita em cena e pode acontecer mais do que uma vez, desde que se reproduza esse sentimento novamente. No entanto, tudo tem de ser fruto de um estímulo interior, já que “o que interessa não é tanto os movimentos, mas o que passa” com o ator. Caso não aconteça a produção torna-se “convencional e sem interesse”. (STANISLAVSKI, 1936, p.186) O ator deve conseguir reproduzir essas mesmas emoções de uma forma espontânea, pois elas já se encontram guardadas em si e não é necessário procurá-las. Ou seja, um ator cria primeiro o corpo num papel, e só depois é que dá origem a um interior, no entanto a consciência é algo que nunca desaparece. “É graças aos meios conscientes que empregamos para criar o aspeto físico do papel que podemos em seguida criar a vida subconsciente da personagem.” (STANISLAVSKI, 1936, p.170)

Essas emoções chegam a ser codificadas por movimentos e atitudes, como afirmou Leqoc: "cada estado passional se encontra num movimento comum: o orgulho sobe, o ciúme obliqua e se esconde, a vergonha se abaixa, a vaidade gira". (PAVIS, 2005, p.59) Quando os movimentos são bem utilizados e definidos a emoção surge, de forma natural. As emoções apenas precisam de ser levadas até ao público e não necessitam de ser encontradas por ele no seu quotidiano.

Contrariamente a Stanislavski, Pavis defende que “as emoções dos atores não têm de ser reais ou vividas; elas devem ser antes que tudo visíveis, legíveis e conforme as convenções de representação dos sentimentos.” (PAVIS, 2005, p. 50) Portanto, o ator, acima de tudo, deve saber como codificar determinadas emoções, nos diferentes sistemas a que tem acesso. Muitas vezes, visto como o centro da representação, o ator tem a responsabilidade de fazer a ponte de ligação entre o texto ou as ideias do encenador e o público, visto que disponibiliza o seu corpo para alguém (criado num papel) e, através de partituras vocais e gestuais, dá-lhe vida. Assim, o ator, torna-se ou faz-se passar por uma pessoa de verdade com o qual o espectador se pode encontrar no seu dia-a-dia ou até com situações individuais.

Curiosamente, pode ser ela a causa do surgimento de outro conceito: o performer - cada vez mais usado para substituir “ator” – para “insistir na ação complementada pelo ator, por oposição à representação mimética de um papel. O performer é, antes de tudo, aquele que está presente de modo físico e psíquico diante do espectador.” (PAVIS, 2005, p. 53)

Juntamente com esta preparação física desenvolve-se um trabalho intenso a nível psicológico em que o ator apresenta em cena um status duplo: ao mesmo tempo ele se apresenta como uma pessoa no mundo real, confronta o espectador com uma personagem imaginária presente num

mundo paralelo. A ideia de que ele é um outro alguém – uma personagem – leva o ator a desenvolver técnicas de sedução e manipulação perante o olhar do espectador. Este, que vai recebendo as indicações enviadas de cena, completa a ilusão de que o que acontece perante si é real. O contrário também pode acontecer e o ator pode provocar quebras nesse jogo de enganos. (PAVIS, 2005) Devido a esta linha ténue entre o real e o irreal, o trabalho do ator pode ficar comprometido caso não o consiga realizar de forma explícita e coerente. Portanto, tudo isto só é possível quando o ator desenvolve técnicas de concentração e atenção, independentemente dos possíveis estímulos exteriores que se possam cruzar consigo. “Na vida real há sempre uma quantidade de objetos que retém a vossa atenção, mas no teatro as condições são diferentes das da vida normal, se bem que o ator deva fazer um esforço para fixar a atenção. É preciso reaprender a olhar e a ver, no palco.” (STANISLAVSKI, 1936, p.96)

Pavis completa a ideia anterior e afirma que, “o trabalho sobre o papel não deve começar antes que o ator tenha adquirido os meios técnicos para realizar as suas intenções.” (2005, p. 52) Por exemplo, uma boa técnica no controlo da voz facilita a transmissão da mensagem. Essa evolução do trabalho do ator é realizado através da experimentação do texto em ações propostas por si, de modo a perceber o que funciona melhor. Consequentemente, todo o trabalho desenvolvido pelo ator sobre si mesmo tem de ser trabalhado sob a perspetiva de alguém que deva ser capaz de interpretar o que o ator transmite da sua personagem pois “a preparação do ator, em particular das suas emoções, só faz sentido na perspetiva do olhar do outro, logo, do espectador, que deve estar em condições de ler os índices fisicamente visíveis da personagem trazida pelo ator.” (PAVIS, 2005, p. 54)

De forma resumida, tal como um carpinteiro, o ator constrói o seu produto final, neste caso a personagem, através de fragmentos que podem ser tanto de carácter físico ou psicológico. Estas criações podem ser relacionadas através de momentos de improviso ou de sequências, gestuais ou vocais, previamente trabalhadas e estudadas. No entanto, a nível das emoções e a sua vivência verdadeira, não existe uma teoria que seja universalmente aceite e, portanto, cada um pode seguir a vertente que achar que se encontra mais perto da verdade.

Corpo do ator

Tudo aquilo que o ator faz em cena (os gestos, a voz, o ritmo, a dicção e marcações) pode ser abordado numa descrição semiótica. A problemática de uma análise deste género é “a dificuldade em não fragmentar a performance do ator em especialidades estreitas demais, perdendo assim, de vista, a globalização da significação.” (PAVIS, 2005, p. 57) Em palco, cada gesto, realizado pelo ator, apenas deve adquirir um significado quando relacionado com uma marcação ou outro tipo de elemento presente em cena.

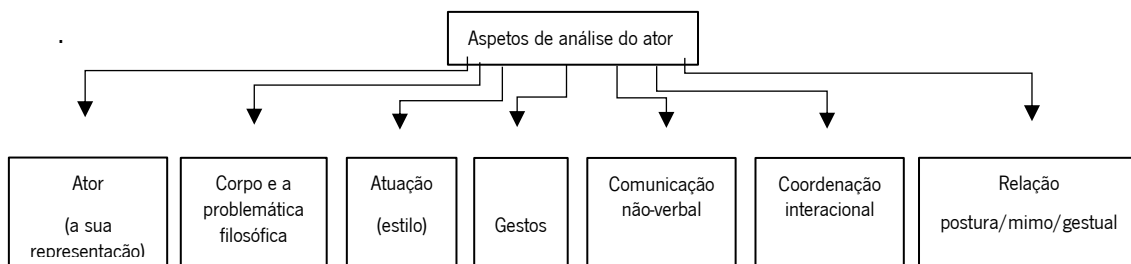
Para descrever a corporiedade do ator é necessário dirigir o olhar do observador para esse ponto, devido à variedade de expressão corporal que pode ser encontrada no espaço teatral. O que levou a Michel Bernard definir setes pontos, que não podem ser esquecidos num momento de observar um ator. São eles: a iconicidade (dimensão e diversidade da estética corporal apresentada, como a nudez), a colocação e utilização corporal no espaço cénico (orientação do corpo para com o cenário e com o público, apresentar-se de costas para o público), a postura (forma de apresentação do corpo em relação ao solo, encontra-se posicionado verticalmente), a atitude (sequência de apresentação das formas corporais em relação ao meio envolvente), a deslocação (dinâmicas na ocupação do espaço cénico, como o andar), a mímica (expressividade corporal visível como as expressões faciais) e a vocalidade (expressividade corporal audível - estalar os dedos).⁵

Pavis (2005) acrescenta ainda que é preciso dar realce aos efeitos provocados pelo corpo pois para além de ser um emissor de signos, o corpo de um ator produz efeitos no espectador, criando um fluxo cíclico de energia. Este efeito, como será visto mais à frente, ultrapassa o limite da explicação de signos codificados. A propriocepção⁶ do espectador é também, para Pavis, um aspeto importante, visto que, é algo desenvolvido pelo espectador, num nível interno do corpo do ator que observa (como impulsos e movimentos) e transfere-os para si próprios.

⁵ Esta referência foi encontrada no livro *A análise de espetáculos*, de Patrice Pavis (que se encontra na bibliografia final).

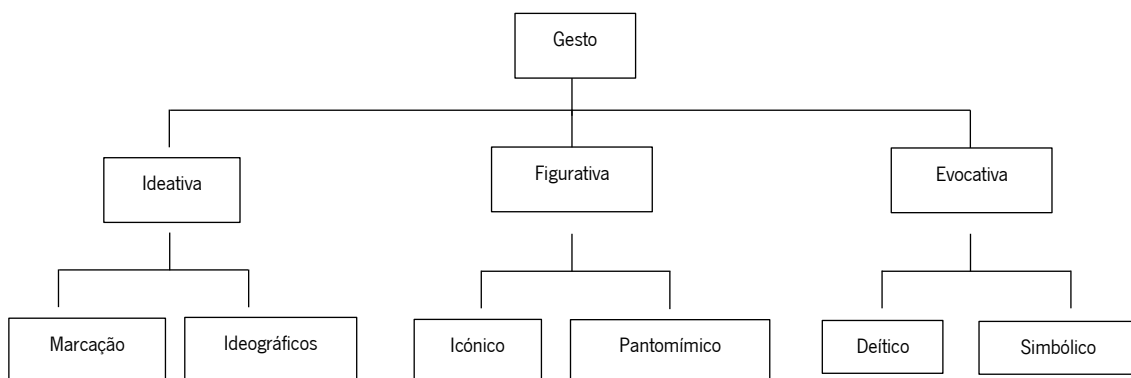
⁶ Esta noção será abordada mais à frente no ponto:

Gestos e diferentes pontos de vista sobre o gesto



Esquema 4 - Aspectos de análise do ator presentes no livro “A análise de espetáculos”, de Patrice Pavis. (2005)

Antes de focar no estudo do gesto, é preciso sublinhar que este elemento, não pode ser visto como um objeto fixo e sem direção pois é possuidor de vetorização. Rimé⁷ faz uma divisão das funções desempenhadas pelos gestos:



Esquema 5 - Funções que o gesto pode adquirir

Pag na legenda

Uma das características deste elemento é que ele pode ser considerado real e fictício consoante o tempo em que o ator se apresenta como ser humano e imitação do ser humano. Se a representação se aproximar, de uma forma muito próxima, dos comportamentos gestuais humanos, facilitará a retoma e citação dos discursos produzidos.

Brecht (1898-1956), um autor que desenvolveu teorias sobre o gesto, designa a capacidade de expressão facial e corporal como Gestus, que podem ser gestos e atitudes, representativos de relações sociais. Este conceito distingue-se dos gestos pois “nem todos os gestos são sociais. A atitude de espantar uma mosca não é um gesto social [...] O gesto de trabalhar é definitivamente

⁷ Esta referência foi encontrada no livro *A análise de espetáculos*, de Patrice Pavis (que se encontra na bibliografia final).

social, porque toda atividade humana dirigida para a dominação da natureza é um empreendimento social, e um empreendimento entre homens.” (BRECHT, 1996, p. 104)

Por outro lado, para Pavis, “o gesto é referente ao corpo, mas igualmente referente ao mundo; o corpo como enclavado e enfiado na encenação, ora explodindo e fazendo explodir os limites que o cercam em cena, dinamizando toda a encenação, em tensão perpétua com ela.” (PAVIS, 2005, p. 88)

Caracterizado pela complexidade, a exteriorização do «gesto» é de tal modo complexa e contraditória que não é possível transmiti-la numa única palavra. O ator adquire então a obrigação de a concretizar de forma cuidada, para não correr riscos de perda e conseguir reforçar o lado expressivo. (DIAMOND, 2010, p.46)

Quando esta ideia é levada para um ponto de vista feminino, o Gestus permite a abertura de um espaço, pelo menos em teoria, para o desenvolvimento de uma perspectiva desse mesmo espectador, devido à perspectiva que envolve os corpos definidos pelo género do espectador, ator/sujeito, e a personagem - todos trabalham em conjunto, mas nunca em harmonia. Não se pode dar um fim à significação. (DIAMOND, 2010, p. 48)

Partitura e sub-partitura do ator

Os signos visuais e audíveis costumam ser os mais avaliados pois, um observador, na maior parte das vezes, analisa o que vê exteriormente e não as ligações criadas entre si e o resto da representação. Assim, considera-se que, ligada ao trabalho do ator, existe uma partitura e uma subpartitura. Estes termos são usados com o objetivo de não induzir em erro o pensamento de uma composição com apenas elementos linguísticos, o que aconteceria se a designássemos apenas por texto. Portanto, partitura e subpartitura equiparam-se a texto e subtexto. (PAVIS, 2005, p. 89)

Esta designação é também encontrada no trabalho de Stanislávski, que considera estes elementos com uma parte fulcral no alcance do super-objetivo. No capítulo XV, em *A Preparação do Ator*, encontramos o resultado da evolução do objetivo individual de cada um. Para que tenha sucesso é necessário que este (super-objetivo) tenha um nome que exprima uma ação e uma verdade e vá de encontro à peça que está a trabalhar nesse momento. Sem este parâmetro não existe uma verdade, mas sim futilidades. Mais se pode dizer, é que as técnicas desenvolvidas pelo

ator, não vão dar origem a uma inspiração, mas sim a um terreno fértil onde ela possa crescer, portanto não devemos forçá-la, mas sim prepará-la. “O meu «sistema» nunca lhe fabricará inspiração. O que ele pode fazer é preparar-lhe um terreno favorável. No seu lugar, não tentaria perseguir um fantasma. Deixe isso aos cuidados da sua boa fada, a Natureza, e preocupe-se só com o que se encontra dentro dos limites do consciente.” (STANISLAVSKI, 1936, p.302) Esta pode estar relacionada com várias partes mais físicas (gestos, expressão facial, voz, olhar, entre outros) ou musicais (todos os sinais que o ator emite e que são identificados por quem o observa).

Uma partitura pode ser considerada preparatória: uma sequência de escolhas que permitem uma evolução; ou terminal – é o espectáculo na sua forma final. A subpartitura caracteriza-se por procurar o que está mascarado na preparação do ator, ser mais ou menos fixa e fixada e ser construída segundo a perspectiva do próprio ator. (PAVIS, 2005, p.92)

Meyerhold (1874-1940) também se debruçou sobre esta temática e desenvolveu exercícios específicos, designados por: **movimentos biomeânicos**. Relacionada com o treinamento dos atores, tinha como objetivo revigorar o trabalho do ator e a sua relação com todos os outros elementos pertencentes à representação. A biomecânica defende que existe uma consciencialização de todas as partes do corpo visto que, num movimento é necessário haver uma ligação do corpo todo. Ou seja, se eu atirar uma pedra, o movimento não é só este. Existe todo um conjunto de movimentos que permitiram que eu conseguisse atirar a pedra (pegar na pedra, alteração da postura corporal, colocação do braço para trás, entre outros). Cada movimento passa assim por três fases: o da intenção, o do equilíbrio e a da execução. Para que o movimento seja concretizado com sucesso tem de existir uma coordenação no espaço e na cena, e principalmente, na capacidade de adaptação.

O espectador torna-se assim o último alvo a ser confrontado com as partituras e subpartituras do ator. Partindo de um ponto de vista semiótico, a descrição do ator e a sua partitura devem integrar a perspectiva do espectador e perceber como ele está consciente da sua presença corporal e sensitiva. Pavis afirma que a resposta de um espectador a um espetáculo é cinestésica em relação ao que é confrontado, independentemente da área que se aborda.

“Todo o movimento, por mais distante que esteja da experiência normal, dá ainda uma impressão de que está ligada à experiência normal. Há uma resposta cinestésica no corpo do espectador que reproduz nele, em parte, a experiência do dançarino; se o

dançarino executa um movimento sem a motivação da necessidade interna, o espectador não experimentará nenhuma resposta interna”. (PAVIS, 2005, p.93)

Voz, música, ritmo

O universo gestual do ator é complexo e de difícil análise, no entanto, mais difícil ainda é a interpretação dos elementos sonoros, colocados em cena através de relações entre o espaço e o tempo, simultaneamente com os restantes elementos da encenação.

Voz

A voz é um instrumento e como tal é constituída por diversos componentes que permitem a emissão de som, que se dividem em três grupos: o aparelho respiratório, a laringe e os ressoadores.

O primeiro tem como função o controlo respiratório. Possibilita a perceção do trabalho físico realizado pelo ator (esforço e energia gastos) e a audição das emoções e sensações. - “Para transmitir e restituir o pensamento de um ator com a máxima exatidão, o ator deve decompor o texto em vetores energéticos ligados à sua respiração ditados pela sintaxe.” (PAVIS, 2005, p.122)

O segundo responsabiliza-se pela manipulação das cordas vocais: desenvolve variações de alturas, que se dividem em registos (infra grave, grave, médio-baixo, médio, médio-alto, agudo e superagudo) e em modos de emissão (voz de peito, mista, de cabeça ou falsete); (PAVIS, 2005, p.122)

Os últimos permitem a movimentação do som, criado nos constituintes anteriores, para o lado exterior. Neles encontramos a faringe, a cavidade bucal, a nasofaringe e as fossas nasais. Estes dependem das mandíbulas, lábios, língua, véu palatino, músculos da laringe e faringe e, por isso mesmo, devem ser trabalhados de modo a que o seu desenvolvimento permita uma melhor qualidade da transmissão sonora. (PAVIS, 2005, p.122)

Para além de transmitir e caracterizar uma personagem, a voz pode adquirir uma função comunicativa, onde o ator a usa sempre como signo. Também se torna num significante sujeito a uma significação inequívoca, pois é considerada uma materialidade do corpo. Como tal, deve ser evitada a separação das análises sobre a voz e sobre o corpo do ator. Recorrendo a um exemplo,

durante uma chamada, é possível perceber um sorriso e, como tal, deve-se ter em consideração sentir o corpo que leva e é levado pela voz.

Para avaliar, objetivamente, a voz falada ou cantada, recorre-se à análise: da frequência, que facilita a avaliação das variações durante a transmissão do discurso (melodia e entoação) e “caracteriza a potência ou fraqueza da voz” (PAVIS, 2005, p.123); da intensidade, que depende do trabalho desenvolvido a nível da anatomia do indivíduo (a expressão de carinho requererá uma menor intensidade e tensão na voz) e facilita a percepção das variações individuais e culturais “assim como as variações significativas para a interpretação do papel em função da teoria implícita das emoções do auditor.” (PAVIS, 2005, p.123); e do timbre que é a relação estabelecida entre o som criado na laringe e nos ressoadores.

Apesar de ser importante avaliar a voz é necessário não esquecer a importância do fluxo verbal. A sua continuidade/descontinuidade, a elocução, a acentuação, as separações e pausas influenciam a informação que está a ser expressada e representada. “As variações individuais e culturais serão percebidas assim como as variações significativas para a interpretação do papel em função da teoria implícita das emoções do auditor.” (PAVIS, 2005, p.123);

A junção de todos os elementos que constituem a voz, leva o ator a criar uma projeção vocal que pode levar a uma problemática: como distinguir o que pertence às técnicas de projeção vocal do próprio ator (para uma boa emissão de texto) e as da personagem (que revela características do seu carácter físico e psicológico). Respondendo a esta questão Stanislavski (1936) defende que o ator deve recorrer às suas técnicas pessoais para melhorar as da personagem.

As alterações que ocorrem neste instrumento podem ser analisadas dramaturgicamente. “Não existe uma codificação emocional universal que se expresse nas vozes”, mas existem códigos pré-estabelecidos nas diferentes culturas que permitem essa receção. Em “*A análise de espetáculos*”, Pavis exemplifica com o falsete, dizendo que numa cultura ocidental o seu recurso será considerado um som defeituoso enquanto, numa cultura da África do Norte, o falsete é algo considerado normal e socialmente bem aceite. (PAVIS, 2005, p.128)

Música

Quando se analisam as partituras musicais de um espetáculo, apenas deve existir uma preocupação em direcionar o estudo para a forma como a música é usada pela encenação, ou seja, a função dramaturgica que a música apresenta. Esta permite a criação de uma atmosfera que facilita a receção do espetáculo e influencia a percepção global do que é representado.

Segundo Nicolas Frize, a música é o “conjunto de todos os elementos e fontes sonoras: os sons, os ruídos do meio ambiente, os textos, a música gravada, etc. A música deve ser entendida mais amplamente no sentido de soma organizada e, se possível, voluntária, das mensagens sonoras que chegam ao ouvido do auditor.” (PAVIS, 2005, p.130)

O compositor alemão Wagner⁸ diferencia a música das outras artes pelo objetivo que cada uma tem. Segundo ele, enquanto as outras artes se apresentam com um “isto significa”, a música diz “isto é” e preocupa-se mais com o efeito produzido no espectador.

A escolha da música que completa o espetáculo deve ser cuidadosamente estudada, assim como a sua forma de produção e de propagação espacial. Pode ser produzida ao vivo pelos músicos ou pode ter sido gravada e reproduzida pelo sistema de som. E, essa escolha pode afetar a interpretação realizada pelo espectador. Como tal, o analista é obrigado a relacionar todos os fenómenos visuais e auditivos, a sentir que efeitos provocam uns elementos nos outros e a perceber qual dele é o mais afetado. Isto porque “descrever o espetáculo obriga a pensar, em conjunto, fenómenos visuais e acústicos, a sentir o efeito do que um produz no outro e, se possível, a perceber qual o elemento é mais afetado em tal ou tal momento pela música.” (PAVIS, 2005, p.131)

Tal como acontece com todos os componentes de um espetáculo, também a posição da música, numa encenação, sofreu alterações. Atualmente, a música pode desempenhar diversas funções num espetáculo, de modo a significar algo. “A música em geral, e particularmente na cena, tem uma função ora integrativa, ora desintegrativa para o espetáculo e o ego das personagens” (PAVIS, 2005, p.132), portanto, por vezes, pode assumir uma posição de música de fundo enquanto, noutras ela pode ser interveniente e provocadora de ação - pode assumir a função de criação/ilustração e caracterização de uma atmosfera, as suas características sensitivas transportam a ação para algum lugar em específico. Além disso, a música pode ter a

⁸ Esta referência foi encontrada no livro *A análise de espetáculos*, de Patrice Pavis (que se encontra na bibliografia final).

responsabilidade de definir a pontuação e ritmo da encenação: permitindo a sucessão de cenas e ações, preencher pausas ou facilitar mudanças de cenário.

Quando descritas, estas funções devem ser identificadas num momento inicial (levantamento das intervenções e formas musicais), acompanhadas dos efeitos que ela origina. Seguidas das análises das relações sugeridas pela vectorização e das passagens entre os modos, por exemplo, do sonoro para o visual. (PAVIS, 2005, p.133)

Ritmo

Para além de ser considerado o terceiro elemento, num grupo espaço-tempo, este é o elemento responsável por organizar e conjugar os outros dois. E, não pode ser definido por “mudança de velocidade, mas de acentuação, de percepção de momentos acentuados e não acentuados.” (PAVIS, 2005, p.135)

Não só é necessária a percepção do ritmo geral da encenação (unificação de todos os elementos constituintes da encenação) como também é importante identificar os diferentes ritmos pertencentes a cada sistema signifiante, sendo que estes últimos seguem as suas próprias regras.

Quando relacionado com o tempo, o ritmo determina o andamento da encenação e as suas alternâncias podem acontecer por: aceleração (acontece quando se dá uma sobreposição de ações - algo que começa antes que a anterior acabe) e desaceleração (quando se elimina o efeito surpresa – existe uma repetição das mesmas ações).

Mesmo se os diversos sistemas rítmicos, que o ator possui no seu corpo, não estiverem, estritamente, sincronizados, não há problema pois o ritmo que realmente importa é o final, o que surge da junção de todos esses sistemas de signos. Esse ritmo é controlado pelo encenador, o olhar exterior que produz o objeto teatral.

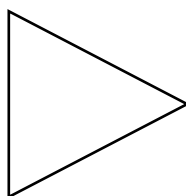
Quando estes três elementos são analisados – voz, ritmo e tempo – surgem os maiores problemas e o seu encontro acontece “ao se abordar os outros sistemas de signos, mais visíveis (...), mas todos esses sistemas não terão a sutileza e a pregnância dos fenómenos musicais.” (PAVIS, 2005, p.137)

Espaço, tempo, ação

Como já foi referido anteriormente, um espetáculo não se faz apenas com os elementos visíveis. Existem outros fatores que permitem a comunicação entre o palco e o irreal e o espectador e o real – o espaço, o tempo e a ação.

A interpretação de cada um não é feita de forma individual, mas sim através da interação entre os três elementos. Além disso, nenhum deles (espaço, tempo e ação) existe sem os outros pois “formam um só corpo atraindo para si, como que por imantação, o resto da representação.” (PAVIS, 2005, p.139)

Tempo: manifesta-se de forma visível no espaço



Ação: concretiza-se no lugar e momento definidos por algo

Espaço: definido pelo lugar onde a ação acontece e tem duração de um determinado tempo.

Esquema 6 – Triângulo da interação entre o espaço, o tempo e a ação proposto por Patrice Pavis, em “A análise de espetáculos”.

A exclusão de alguma das extremidades deste triângulo provocaria fortes mudanças – deixaríamos de estar perante um espetáculo teatral e estaríamos a ser confrontados com um outro tipo de arte. Portanto, caso eliminássemos o espaço, o tempo teria a duração do tempo real e em vez de uma peça de teatro teríamos perante a arte musical; Se retirássemos o tempo, o espaço artístico poderia ser definido por uma tela ou um papel e seria considerada uma peça de arte inserida na pintura ou na arquitetura; Ao eliminarmos duas unidades, a ação não poderia ser desenvolvida. (PAVIS, 2005, p.140)

Espaço

Quando se ocupa um lugar na plateia, a experiência espacial pode variar de duas maneiras: o espaço pode influenciar a receção do espetáculo por parte do espectador, ou pode adquirir a

característica do vazio (espaço vazio), incitando ao seu preenchimento ou então ser visto como algo invisível, ilimitado e que se relaciona com quem o utiliza. (PAVIS, 2005, p.141)

Segundo Pavis (2005) é possível distinguir três tipos de espaço: o espaço objetivo externo, que é o visível, podendo ser o espaço teatral, o cénico ou o limiar (separação entre o palco e plateia); o espaço gestual, que é “criado pela presença, a posição cénica e os deslocamentos dos atores” (PAVIS, 2005, p.142); e o espaço dramático e cénico (contém informações do lugar irreal da narrativa apresentada).

Apesar de existirem vários tipos de espaço, como se pode ver pela diferenciação de Pavis, a meu ver, apenas é importante perceber quais os espaços físicos que são partilhados com o espectador, podendo ser: o que acolhe o espetáculo (espaço teatral) ou o que representa o lugar, a história e as personagens fictícias (espaço dramático). Se um espectador for colocado num espaço com grande abertura e profundidade, o risco de ele se perder no vazio espacial é muito elevado, o que obriga o ator a ter mais energia para chamar a atenção do público. Numa situação contrária, em que o espaço apresenta pequenas dimensões, o ator tem de ser capaz de produzir calma no espectador, que pode estar sobre algum tipo de tensão ou ansiedade.

Tempo

Da mesma forma que existe a hipótese de ver o espaço como algo que se pode preencher, também o tempo tem essa possibilidade. A experiência temporal distingue-se por ser objetivo quantitativo externo ou subjativa qualitativa interior e dramático/cénico. (PAVIS, 2005, p.147)

No mundo teatral, o tempo objetivo exterior é visto como um dado externo, dimensional e divisível, que corresponde ao tempo de duração do espetáculo em si. É controlado pela encenação e é de fácil perceção e descrição, principalmente nas relações entre os signos representados, considerados visíveis. A divisão do tempo, nas diferentes partes do espetáculo, permite a caracterização do ritmo e “não diz respeito apenas à música, à voz e à gestão do tempo, mas também ao conjunto da encenação que é resultante dos ritmos particulares de cada sistema de signos sobretudo visuais”. (PAVIS, 2005, p.146)

O tempo subjativo qualitativo interior caracteriza-se por ser próprio de cada um, e depende da experiência do espectador. Não deve ser vista só como algo individual, mas igualmente cultural e

relacionada com o público. Não é importante analisar a sua duração, mas convém que sejam indicadas, na análise, as variações que se referem ao desenrolar das ações, das mudanças de velocidade e das durações das pausas. (PAVIS, 2005, p.146)

Por fim, considera-se o tempo dramático/cénico, que distingue o tempo da representação e o representado, como acontece com o espaço dramático/cénico.

A temporalidade é provocada e conduzida pelas ações cénicas em que o tempo de representação fornece pontos de referência ao ator e ao espectador para que ambos desenvolvam todas as ações em cena. Não deve ser limitada a um caso específico de ritmo ou tempo, aquando do desenrolar da ação e concretiza-se por momentos particulares. (PAVIS, 2005, p.149)

Figurino, maquilhagem, caracterização, máscara

Um dos primeiros problemas com a análise dos figurinos é a dificuldade em separar o figurino do ator. Eles podem desempenhar diversas funções, dependendo do objetivo que se pretende alcançar: uma simples camisola de lã pode transmitir a ideia de que a pessoa se encontra em determinado lugar. “Como todo o signo da representação, o figurino é, ao mesmo tempo significante e significado” (PAVIS, 2005, p.164) o que, por outras palavras, diz que ele pode caracterizar o meio social, época e preferências individuais, servir como meio de disfarce ou identificação de uma personagem e, ao mesmo tempo, localizar a relação da representação e a dos figurinos num universo social – indo de encontro ao Gestus de Brecht.

Tal como um figurino é vestido pelo corpo, o corpo é vestido pelo figurino. Tal relação próxima permite uma interajuda entre o ator e a personagem na definição das suas próprias identidades. Mesmo que um ator esteja despromovido de qualquer roupa, ou seja, se apresente nu, este não é o grau mais baixo de um figurino. Até mesmo esta imagem é significante de uma ideia – o erotismo, por exemplo. (PAVIS, 2005, p.164-165) Eventualmente, este elemento pode adquirir uma função cenográfica, visto ser um objeto movimentado pelo ator promovendo uma relação entre a ação, o espaço, o tempo e a luz.

A sua confeção pode ser concretizada segundo uma tradição ou costume, de forma inalterável ou idealizada por um figurinista, sob as exigências da peça e do personagem, de modo a servir uma encenação específica. (PAVIS, 2005, p.167)

A maquilhagem pode ser equiparada a um cenário, quando colocada na cara do ator transforma-se num figurino, mas não pode ser considerada uma máscara pois a sua relação de proximidade com o ator é muito maior. Este limite de proximidade é tão ténue que pode facilitar a expressão do intérprete ou, por outro lado, atraí-lo. Enquanto o figurino veste o corpo do ator e vice-versa, a maquilhagem “veste tanto o corpo como a alma.” (PAVIS, 2005, p.170)

A fisionomia do rosto influencia a leitura da maquilhagem e, por vezes é complicado diferenciar os traços do ator com aqueles desenvolvidos pela pintura, confundindo a leitura realizada pelo observador. Para ajudar o espectador a realizar uma melhor leitura do que observa, foram distinguidas três áreas na face humana e cada uma delas tem a função de transmitir emoções específicas. A zona superior da face (fronte/testa) reflete a ideia de contemplação e da teoria. A um nível intermédio (olhar e bochechas) ligam-se às emoções, visto que surgem da parte respiratória e do fôlego. A zona inferior (boca) relaciona-se com a parte nutritiva. (PAVIS, 2005, p.171) A sua análise não se fica pela descrição do que os olhos recebem, também importa qual a mensagem que esta por trás da imagem que está visível. Assim, a maquilhagem não deve ser tida como um instrumento manipulado por outros signos e deve conseguir existir e agir de uma forma autónoma. (PAVIS, 2005, p.172)

Quando se analisa a expressão de um ator, manipulada pela maquilhagem, sabe-se quais os efeitos que provoca, como por exemplo o terror, mas não se consegue definir como é que isso acontece. Além disso, pode alcançar uma escala significativa tão grande que só por si é vista como uma encenação contemporânea que ultrapassa os limites do disfarce e da acentuação.

Iluminação

A iluminação é um elemento que é considerado como um dos principais elementos dos constituintes materiais pois permite a visualização de tudo o que pertence à representação, além de ser responsável por conceder uma certa atmosfera ao espetáculo.

Devido à evolução dos equipamentos tecnológicos, o responsável pela sua utilização teve de desenvolver os seus conhecimentos sobre a sua manipulação e a dramaturgia que a iluminação pode adquirir. A escolha pela iluminação ou não iluminação de um determinado elemento de encenação pode transmitir ideias completamente diferentes. Desta forma, tem de existir um

estudo sobre as luzes escolhidas e de que forma devem ser utilizadas e a sua conceção deve ser discutida com o cenógrafo, figurinista e encenador, de modo a tornar todos os elementos coerentes entre si. (PAVIS, 2005, p.180)

A luz pode conter um carácter artificial ou natural sendo que, cada uma dessas formas transporta uma ideia consigo. A sua presença ou não presença facilita a compreensão dos elementos apresentados e pode provocar o surgimento de ambientes de compreensão, desconforto e/ou reconhecimento.

Texto

Nos últimos anos tem existido, cada vez mais, a necessidade de atualizar os comportamentos das personagens de uma obra e/ou dos seus figurinos, de modo a torná-la mais atrativa e a enquadrá-la no olhar de um público contemporâneo. Portanto, o texto dramático pode ocupar o lugar de suporte de toda a representação ou ser apenas um objeto facultativo. Depende da vertente escolhida pelo encenador no processo de criação (mais à frente farei uma breve distinção destes processos de criação) e durante a análise de um espetáculo é importante definir “se é preciso olhar mais ou escutar mais, se estamos submissos pelos signos visuais ou se devemos utilizar a nossa imaginação só pela escuta do texto”. (PAVIS, 2005, p.188)

Normalmente, o trabalho em volta do texto começa com o trabalho de mesa, que acontece no período pré-encenação, onde são realizadas leituras com os atores e encenador, e os restantes elementos da encenação podem intervir, de modo a perceber o que pode ou não funcionar no futuro.

Existem diferentes pontos de vista que variam conforme a importância dada a certos elementos pertencentes a um espetáculo: uns realçam o texto (chamemos-lhes de interpretacionistas) e outros elevam a importância da performance e do que é realizado antes e durante a apresentação do produto final (chamemos-lhes producionistas).

Os primeiros, defendem que o teatro é como um jogo ideias e que a ideia principal de uma obra não pode, de maneira alguma ser alterada pois para que ocorra uma interpretação tem de se seguir uma certa matriz, cujas indicações, dadas pelo autor, têm de ser rigorosamente aplicadas e seguidas. Nada pode ser alterado; portanto o texto, a época, os figurinos têm de se

manter conforme o que nos é dito pelo autor do mesmo. Qualquer alteração feita provoca uma perda da intenção inicial e é visto como outra obra. Ou seja, a obra perde a sua identidade original.

Na maior parte das vezes, os interpretacionistas trabalham influenciados por intenções, dividindo-se entre as intenções primárias e as intenções secundas. As primeiras verificam-se no que acontece em cena, onde é que os atores entram e saem, como contracenam e dizem o texto. As secundas direccionam-se para o efeito que o ator pretende provocar no público que o está a observar.

R. Wollheim, como interpretacionista, defende que cada performance é uma oportunidade de interpretar a peça. Tudo o que impeça essa limpa transmissão tem de ser posto de parte para não distrair o público do contacto com o texto.

“Interpretation gives theatrical performance its very raison «d’être»: performance provides occasions to interpret plays” (WOLLHEIM, 2001) pag

Num ponto de vista producionista, o texto pode ser alterado pois o espetáculo é uma adaptação da obra e foca-se, principalmente, na experiência provocada e proporcionada ao espectador, que é então desafiado a determinar a entidade da obra. O espectador não se dirige ao teatro para ver o texto, mas sim a produção.

Como producionista, D. Saltz afirma que a interpretação é apenas uma fase inicial da produção, e, apesar de ser importante, é de ínfima importância, no que se refere ao produto final. As imensas escolhas feitas para a encenação têm de estar de acordo com a obra, mas podem ser distantes da interpretação. Para este autor, o principal objetivo é a produção e o alcance de uma terceira crítica.

“The same production might generate qualitatively differences performances from night to night, depending of the makeup and responses of the audience and the sheer contingency of live performance.” (SALTZ, 2001)

Construção de sentidos pelo espectador

Durante o momento de receção de um signo, a materialidade interage com o lado psicológico e, portanto, quando o público é confrontado com os diferentes tipos de modos: não só se depara com a parte visual, por exemplo, como também interioriza esses objetos – capacidade de propriocepção. Ele vai imaginar como ele pode ser sentido pelos cinco sentidos. E a forma de um significante pode chegar mesmo a provocar uma sensação de prazer e de saciação.

Recorrendo ao exemplo dado no livro de Gunther Kress, durante um jogo de xadrez, é mais prazeroso quando se joga com peças tridimensionais. Existe uma textura, um peso e estética específica que é recebida pelo sentido do tato. Num jogo com peças que apresentavam um desenho da peça que representava, a sensação de prazer de jogo seria diferente.

“I experience in my body what the meaning of that gesture might be.” (KRESS, 2010, p.76)

Durante todo o espetáculo, o público é confrontado com diversas estimulações, sugestões e truques que pretendem manter o espectador acordado ou iludido, o que o leva a participar em algo que nem sempre enfrenta, mas que o prende. Portanto, para que o analista consiga perceber quais os efeitos que o espetáculo produz no espectador é obrigatório que ele mesmo os experiencie. Estas relações produzidas entre o público e o espetáculo permitem a troca de signos entre eles e, para que sejam desenvolvidas com sucesso, é necessário ter em conta a distância que o espectador desenvolve entre si e o que vê.

O conceito de distância, segundo Bullough (2009),⁹ pode ser física/espacial, temporal ou psíquica e pode provocar situações de identificação e promover relações de associação, admiração, simpatia, catarse e ironia. Para ele, “a Distância representa, na apreciação estética como na produção artística, uma qualidade inerente à relação impessoal, e, contudo, tão intensamente pessoal, que o ser humano estabelece com a arte, tanto como mero contemplador como enquanto artista que a produz.” (MOURA, 2009, p.109)

A distância apresenta variações que diferem consoante a natureza do objeto e a capacidade do indivíduo em se distanciar. Quando se perde esse distanciamento, a apreciação estética acaba. Essa quebra pode acontecer por meio da subdistância, em que o espectador não se consegue

⁹ Presente na *Antologia: Arte em Teoria*, de Vítor Moura

desprender da sua experiência pessoal, em relação ao que vê, e por meio da sobredistância, em que não ocorre nenhuma afetação por parte do observador e o espetáculo torna-se indiferente para si. Para que a receção do espetáculo seja bem-sucedida, o espectador deverá alcançar uma distância limite – o ponto em que permite a perda da distância e a apreciação se perde/muda/muda de carácter. (Bullough, 2009)

Como é possível perceber é impossível afirmar qual a marca limite de uma pessoa para encontrar uma distância perfeita. Há temas que podem induzi-la mais facilmente, como os assuntos de teor sexual, sobre a religião, a moralidade de uma sociedade diferente da do espectador e assuntos que estejam a ser demasiado debatidos no momento da observação. Normalmente, o observador encontra-se mais facilmente em situações de subdistância.

Bullough foca-se mais na ideia de distância psíquica – um estado mental que o espectador deve adotar. Este estado permite a elevação do seu nível de percepção e levar o indivíduo a desligar-se do seu “eu” e a deixar de olhar objetivamente.

Debruçando o olhar sobre a questão do espaço e performance e as condições em que o espaço particular, nomeadamente os desenhos dos teatros e dos espaços performativos, a localização do espectador condiciona a atenção dele perante a prática performativa (consequentemente a forma como recebe a peça) – tudo começa quando o espectador é colocado numa cadeira. A sua movimentação apenas acontece quando entra no mundo criado em palco, que acaba por o envolver, ou pela identificação com as várias personagens. Esta ação é promovida pela capacidade de propriocepção – uma relação, quase muscular, uma empatia cinestésica entre aquilo que o ator faz e sente e o que o público irá receber.

A empatia é um dos conceitos que se discute muito a nível do espectador porque se supõe que, para que o espectador se relacione com o espaço ficcional, ele se esqueça que está perante personagens. Ou seja, tem de ser iludido com uma nova realidade de modo a acreditar que o que vê é real e, como tal, criará um tipo de identificação com a personagem. Em suma, se não existir essa empatia, o espectador não alcançará, segundo Aristóteles, o terror e piedade.

Outro conceito que pode ser encontrado no estudo do espectador é a simpatia, que é alcançada quando o espectador não sente o mesmo que a personagem sente. No entanto, origina um sentimento de reação adequando ao sentimento transmitido pela personagem considerada a mais comum e mais suave. As emoções que desperta não são as que a personagem sente e, no

máximo podemos sentir medo pela personagem. Vejamos, num momento em que uma criança chora, o instinto da mãe é pegar nela ao colo, e não começar a chorar.

Num tempo atual e indo contra os ideais defendidos por Aristóteles, Brecht desenvolveu um estudo, visando a desmontagem a ilusão criada em cena originando os conceitos de “blending” e “distanciamento”. As variações provocadas com o espetáculo, como o conforto e o desconforto, os ângulos de visão, as perspectivas, entre outros, influenciam toda a receção do espetáculo. Por exemplo, se o espectador conseguir visualizar os atores que estão fora de cena ou se estiver sentado numa atrás de alguém mais alto, a sua experiência vai ficar condicionada. Assim, não se deve procurar a empatia do espectador.

Assim, o espectador pode ter como consequência um de dois perigos, no momento da receção do espetáculo. Por um lado, pode deparar-se com o perigo do infalível e do desfocado, ficando preso a uma associação livre e pouco nítida e evita abordar o que viu - o objeto abordado vai parecer-lhe intocável. Por outro, pode racionalizar tudo e perder o sentido da encenação provocando uma análise teatral fechada em si, assim como o analista fica na sua análise. (MOURA, 2009)

Concebe-se assim, uma relação entre energias (a do espectador e a de palco): o público observa e é observado. E este pode apresentar, também, uma energia própria que beneficia uma relação tensa entre os dois espaços. Para que a sua energia não seja descontrolada, existem formas de ajudar a criar um equilíbrio: a diminuição da luz de sala, a arquitetura do espaço, etc. Além disso, enquanto o ator é livre de se movimentar em palco, o espectador não e é importante que o espectador tenha noção dessa imobilidade. Sendo o espaço do ator o contentor de mais energia, a troca de níveis energéticos é promovida entre ele e o espaço do espectador. (MOURA, 2009)

Abordagem sociológica

A abordagem sociológica pode ser provocada por um espetáculo teatral e pretende relembrar que o espectador não é só visto como algo desejado e que deseja, mas também “um observador não identificado no interior de um público mais ou menos identificado.” (PAVIS, 2005, p.237) Isto,

fazendo a diferenciação entre público (o grupo que pertence a uma sociedade) e espectador (faz parte do público, mas é visto como algo individual, que reage de forma individual).

Quando uma pessoa se dirige a um teatro para ver um espetáculo, já desenvolveu conhecimento pela “linguagem teatral”, que lhe permita perceber o que os elementos cénicos possam significar ou, pelo menos, ter a noção do lugar para onde deve focar a sua atenção. Assim, o espectador vai conseguir relacionar os elementos e criar uma linha coerente em toda a encenação, de modo a perceber a ideia transmitida na encenação. Portanto, de um ponto de vista sociológico, é importante realçar o produto final artístico e não só o processo de criação que a precede. (PAVIS, 2005, p. 241) Depois, a reação do espectador adquire uma função importante nesta apresentação final pois pode influenciar o que acontece em cena. O público ganha corpo e, esse corpo, repleto de desejos e pensamentos, provoca os atores, possuidores de uma sensibilidade na audição. (PAVIS, 2005, p.244)

A análise sociológica do ator segue e analisa as condições de formação do seu status social, da identidade do grupo, principalmente o estigma em volta da técnica que ele escolheu. Assim como a relação entre o texto e cenário e a sociedade na qual estes elementos foram criados. (PAVIS, 2005, p.247)

Por fim, avalia-se a função social do teatro, onde se pretende comparar as diversas funções possíveis numa sociedade e momentos específicos.

Assim,

“a abordagem sociológica é redutora, limita-se à obra de arte e os seus aspetos tecnológicos e as suas relações com a infraestrutura económica ou com a luta de classe. Ela é esclarecedora, pelo contrário, se ele estuda os elos que existem entre as obras as mentalidades, as ideologias, as concepções de uma época, de uma classe, de um grupo de indivíduos, a fim de perceber as significações.” (PAVIS, 2005, p.254)

Atualmente, a análise sociológica tem sido substituída pela antropológica e intercultural.

Abordagem antropológica e intercultural

Numa abordagem antropológica, o objetivo principal é reunir as interpretações de um espetáculo teatral e sintetizá-las e, devido à grande diversidade dos espetáculos interculturais, é obrigatória uma constante atualização dos métodos de análise. Devido à revisão das ideias defendidas e avaliações de produções interculturais, é necessária uma adaptação da nossa perspectiva perante os acontecimentos da nossa sociedade atual, caracterizando-a e promovendo uma comparação, pois tal “como uma cultura só se define realmente em relação ao contraste com as outras, uma tradição teatral e um método de análise só tomam sentido em relação a outras.” (PAVIS, 2005, p. 257) Consequentemente, num espetáculo intercultural é necessário perceber se existe conhecimento suficiente sobre o seu género¹⁰ ou o contexto em que ela foi criada, visto que se pode afastar do campo de conhecimento cultural do analista. (PAVIS, 2005, p. 258)

No caso de uma análise antropológica é necessário comparar e questionar a forma como iremos observar o espetáculo, no momento de análise: um estudo da cultura de uma posição exterior a ela ou através de uma imersão nela.

Sob uma **perspetiva exterior**, o observador opta por uma posição exterior ao objeto, ao objetivo e às suas conclusões. Apenas interessa o que é visto no momento em que se visualiza o espetáculo e qualquer tipo de informação sobre o espetáculo que provenha de um trabalho de campo é afastado. Recorre sempre à mesma grelha de análise (pouco flexível) e a sua receção é, na maior parte das vezes, mecanizada, o que a leva a ser rápida. As suas anotações são feitas com recurso à tecnologia. As características do espetáculo são julgadas se elas se afastarem dos ideais da cultura do analista, que também as opõe às que existem na sua própria sociedade. A análise é feita segundo aspetos técnicos e, como tal, não existe sensibilidade suficiente para definir a identidade verdadeira do espetáculo. (PAVIS, 2005, p. 259-260)

De uma **perspetiva interior**, o observador mergulha no espetáculo, tanto na parte de criação como na de apresentação. Existe uma presença dele nos ensaios e uma relação com o grupo de teatro. Recorre às grelhas de análise que existem na cultura em estudo e realiza um trabalho de campo e uma intensa investigação dos instrumentos que descrevam o mundo, segundo as ideias

¹⁰ **Género:** oferece os significados para contextualizá-los em espaços sociais, fornecendo uma panóplia de características sociais desses espaços.

defendidas pela cultura e pela linguagem em estudo. A receção do objeto teatral é lenta e bastante próxima. A análise acontece tendo a noção de um cruzamento de culturas e, portanto, nada é completamente puro. Devido à sua atitude de relativizar, o analista assume uma postura de que nada é concreto. Esta visão considera que não se deve considerar apenas a origem de um espetáculo como também a sua preparação, consequências e reações. Também devem ser abordadas as práticas sociais que alicerçam o espetáculo, tendo em consideração as culturas populares, as cerimónias, os rituais, os comportamentos do dia-a-dia, entre outros. Ou seja, tudo o que abrange as ações sociais, mais complexas, possuidoras de uma dimensão lúdica, ficcional e estética. O problema surge com a dificuldade em identificar uma cultura sem emissão de uma hipótese sobre a troca cultural, como acontece quando um espetáculo é transferido de uma cultura para outra. (PAVIS, 2005, p. 259-260)

Numa análise da representação intercultural é importante observar a maneira pela qual “cada cultura parece conceber o ego dos indivíduos segundo uma identidade específica, relativa e conjectural, e logo distanciada de toda a essência universal.” (PAVIS, 2005, p.269) É assim questionável a relação entre o corpo e espírito que cada cultura regula. Se um objeto, em análise, é redefinido e alargado, é necessária uma atualização da metodologia de análise usada. Consequentemente, atualiza-se também a semiologia de uma cultura para outra, assim como as suas produções.

A antropologia abrange como método de análise, a etnologia - estuda a perspectiva da integração e interação e interessa-se pelo aspeto global das expressões humanas, independentemente da dimensão. Este método define a relação entre os signos, aprofundando-os e organizando-os. Por vezes, rejeita a materialidade corporal ou cénica, visto que o objeto abstrato apresenta a realidade cénica por sistemas de significantes abstratos. “O analista muitas vezes é tentado a reduzir tal materialidade a um significado imaterial. Assim fazendo, perde-se o sentido das ações físicas a uma dramaturgia que é propriamente uma sequência de ações de trabalho que organizam toda a encenação.” (PAVIS, 2005, p.277)

CAPÍTULO IV - CONDIÇÕES DE ANÁLISE: O DESENHO DE UMA METODOLOGIA

Percurso Metodológico

Não é fácil escolher de que ponto de vista será feita uma análise. Esquecemos completamente o produto final ou os motivos que provocaram a sua concretização? Como tal, esta análise foi realizada tendo, em mente, um pouco das duas perspetivas possíveis de adotar (interior e exterior).

Num primeiro momento, durante e imediatamente após a visualização presencial do espetáculo, foram realizadas anotações descritivas e comentários sobre o que foi recebido – análise reportagem. Para além de ter recorrido a palavras, realizou-se desenhos cénicos representativos dos elementos físicos, presentes em palco, bem como as alterações cénicas que foram acontecendo com o decorrer do espetáculo.

Depois do primeiro contacto com os espetáculos foi realizado um estudo sobre os temas que eram abordados em cena, sendo eles: o tráfico dos seres humanos e a violência doméstica. Nesta investigação foram consultadas dissertações sobre a violência em geral, violência doméstica, tráfico de seres humanos, formas de comunicação e análises de espetáculos.

Foram também recolhidas informações das plataformas *online*, das organizações relacionadas com o tema, como da APAV, do MDM, da ONU e da OMS, para permitir o confronto entre a informação real e a que nos é apresentada em palco. Com a investigação foram encontrados vídeos de vítimas a darem o seu próprio testemunho, permitindo um contacto mais direto com a realidade.

Seguidamente, de modo a permitir uma análise mais completa do espetáculo, para além da tomada de notas, com papel e caneta, foi realizada uma investigação sobre os registos audiovisuais dos mesmos.

Os vídeos dos espetáculos/performances foram fornecidos pelos responsáveis das encenações, de modo a completar a informação já obtida. Como anexos do projeto “Mulheres-Tráfico” foi possível ter acesso a fotografias, uma gravação de vídeo de uma das apresentações, ao guião escrito e a um *teaser* (usado como forma de divulgação da peça). Do projeto do teatro-mudo foi possível ter acesso a uma gravação de vídeo de uma das apresentações e a fotografias partilhadas nas redes sociais).

O registo visual em vídeo, de ambos os projetos, foi concretizado a partir de uma câmara estável e de um único ponto de vista – plano geral -, que permitiu o acesso a tudo o que acontece em cena, principalmente, a forma como todos os elementos se interligam. O único senão, é o de esta forma de registo impossibilitar a leitura das expressões individuais ou alguns detalhes, que foram detetados ao vivo. Por outro lado, as fotografias permitiram preencher essas lacunas pois registavam esses detalhes. Contudo, apenas foram importantes para a análise porque já tinha sido experienciado o espetáculo, anteriormente, porque apenas permitem a noção física dos elementos presentes em palco: sem o texto enunciado e a música, mais de metade da informação não é recebida, nem a experiência é tão intensificada. No entanto, servem para estruturar a análise e permitir ao leitor receber uma boa imagem mental do que foi partilhado no dia 18 de outubro de 2018.

Contrariando a opinião de Pavis: foi necessário rever mais que uma vez a peça. Uma vez não foi suficiente para conseguir perceber todos os detalhes transmitidos pelos signos presentes em palco. Isto porque, apesar de terem sido estabelecidas relações funcionalmente interativas, enquanto ser humano estamos habituados a dar uso, maioritariamente, à nossa visão. Diariamente, tocamos e ouvimos com os nossos olhos e, por vezes, deveríamos experimentar fechar os olhos de modo a ampliar as capacidades dos outros sentidos. Nesse momento, um simples toque de um dedo no nosso braço pode ser incrivelmente prazeroso.

“A experiência normal do espectador que assiste uma única vez a uma representação basta para a análise? Em princípio sim e essa experiência única deveria ser regra de outro para se relatar um espetáculo, também ele único, e que organiza seu desenrolar em função do efêmero e da singularidade.” (PAVIS, 2005, p.16)

Em seguida, após uma organização de dados, foi aplicado o Questionário Barreto, de modo a permitir uma análise mais completa e concisa, indo além do que nos podem indicar os diversos signos, num primeiro impacto.

Depois de um estudo sobre os temas e de entrar em contacto com alguns elementos das equipas, que criaram os espetáculos, voltei a visualizar as gravações, com o questionário ao lado, para o preencher.

Construção do Instrumento de Análise: Questionário Barreto

Este questionário surge depois do estudo dos questionários de Helbo, Ubersfeld e Pavis (ver anexos). Ubersfeld defende que o objeto teatral é uma forma de comunicação que torna possível imaginar “que o espetáculo é uma finalidade sem fim, um objeto tanto a ser construído graças ao desejo do espectador, quanto a ser comunicado segundo um contrato espetacular claramente esclarecido.” (PAVIS, 2005, p.31) Dá realce aos suporte materiais, à comunicação, ao momento da entrada e à receção do espetáculo.

Por outro lado, Helbo dirige o seu trabalho em torno de questões relacionadas com os elementos mais concretos e visuais do espetáculo. Para ele, o mais importante é o que remete para o lado espacial, excluindo assim o que se refere à temporalidade e ritmo. Assim, questiona o espaço cénico, os objetos, os atores, o drama e o trabalho desenvolvido pelo encenador. Com este tipo de questões, o questionário Helbo “privilegia o espaço e negligencia a temporalidade e o ritmo. Se as descrições são aparentemente fáceis, a sua avaliação estética coloca dificuldades bem maiores.” (PAVIS, 2005, p. 32)

Já o questionário de Pavis trata de diversos aspetos relacionados com as diferentes etapas da produção e encenação do espetáculo, como já vimos no capítulo anterior.

Visto que cada um aborda diferentes pontos de vista sobre a conceção de um espetáculo, e de uma forma incompleta, foram selecionados os pontos mais importantes, posteriormente colocados num novo questionário. Para além das questões colocadas pelos três autores foram adicionadas outras perguntas, da minha autoria, para completar a minha visão sobre a análise de um espetáculo. Além do mais, se um objeto é um reflexo de um ideal ou de uma situação presente numa sociedade, se esta sofre modificações, as formas de a avaliar também necessitam de ser atualizadas. O Questionário Barreto visa ajudar na construção de análise de um espetáculo teatral/performativo, servindo como guião.

Num momento inicial, desenvolveu-se um primeiro grupo de perguntas – grupo 1 -, direcionadas ao próprio analista, de modo a que ele se questione sobre a análise que irá desenvolver. Este subdivide-se em dois:

Grupo 1

1.1 - Registo de informação sobre o espetáculo

- Como é que foi realizado o registo do espetáculo?

- Quais foram os anexos de informação, sobre o espetáculo, que constituíram a análise?
- Quantas vezes foi o espetáculo visualizado?

1.2 - Análise

- Qual a posição do analista adotou em relação ao espetáculo?
- Que tipo de análise exerceu?
- Como é que o analista visualizou o espetáculo?

A importância deste grupo 1 passa por perceber qual foi a experiência pela qual o analista passou, pois, uma análise de alguém que vivenciou o espetáculo, ao vivo, será bem diferente de quem apenas teve acesso a documentos/anexos que permitiram ter a noção visual e sonora do mesmo (fotografias e vídeos). Além disso, na segunda opção, o analista deixa de ser diretamente afetado pelos modos apresentados no espaço teatral e é importante que a análise seja uma forma de representação, do objeto em estudo, o mais próximo do real.

Devido às diferenças culturais que podem estar presentes entre o olhar do crítico e o espetáculo, se o analista não tiver conhecimento sobre os ideais defendidos pela cultura onde se encontra a encenação, ele não saberá como decodificar os códigos teatrais de forma correta e, como tal, a sua análise será pouco viável. Por exemplo, se o analista for um elemento de uma cultura ocidental e, porventura, assista a um espetáculo produzido por uma cultura africana, em que exista uma situação fúnebre, ele terá de ter noção que num momento desses, as personagens irão vestir roupas brancas pois é essa a cor representativa do luto, nessa cultura. Tal como Pavis (2009) defende, é imprescindível que o analista tenha conhecimentos sobre a cultura com que está a ser confrontado.

Em seguida segue-se a parte relacionada com a comunicação de um espetáculo – grupo 2. Este par de perguntas direciona-se para os métodos utilizados para a sedução do possível público. A arte de seduzir está implícita neste momento pois é necessário que se consiga levar, de alguma forma, o espectador em direção ao teatro, subtilmente. Assim, é importante organizar um método de comunicação externa. Além disso, os métodos utilizados podem dar informação sobre o público que a produção do espetáculo pretende alcançar.

Grupo 2 - Comunicação do espetáculo

- De que forma foi feita a comunicação externa?
- Como é que o espetáculo foi dado a conhecer?

Depois da comunicação, direciona-se o olhar para as questões relacionadas com a produção e a encenação do espetáculo para que sejam refletidos os motivos que estiveram presentes na origem do espetáculo – grupo 3. É importante perceber de que forma foi possível concretizar o espetáculo e como é que a produção pode influenciar a encenação e tornar perceptível a evolução da significação das ideias que acompanham a produção teatral. Este período de criação e ensaios pode, também, decodificar situações apresentadas em cena, que não tenham sido muito perceptíveis, pouco realçadas ou passaram despercebidas ao olhar do observador. Permite ainda a comparação entre o que, inicialmente, se pensou realizar e o que, na verdade, acabou por ser apresentado.

As questões sobre a encenação possibilitam uma análise sobre os sistemas de um ponto vista generalizado, para que, em seguida, se realize um estudo sobre os sistemas a nível individual. É o início do desenrolar de um novelo de lã que vai tornando perceptível a evolução das ideias que acompanham a produção teatral e que tipo de influências foram surgindo, que, por algum motivo, possam ter beneficiado ou prejudicado o projeto.

Quando se analisa o tempo, por exemplo, poderá ter-se acesso a momentos de analepses e prolepses que podem até mudar a receção e perceção final de todo o espetáculo. Relembrando o *Blackbird*, de David Harrower, as duas personagens, Una e Ray, encontram-se durante um pequeno período de tempo para falar de algo que aconteceu vinte anos antes. Esse estudo temporal pode fornecer informações, não só sobre as personagens, mas também como o próprio texto aborda a questão do tempo.

Estas questões surgiram de experiências pessoais, através da participação em vários projetos enquanto intérprete e encenadora, ou em momentos em que fui confrontada com um espetáculo, num papel de espectadora.

Grupo 3

3.1 - Produção

- Como foi feita a escolha do tema e o que provocou a sua abordagem?
- Qual o objetivo principal ao abordar este tema?
- Como, e de que forma, o processo de trabalho foi desenvolvido para se obter o resultado final?
- Quanto tempo foi necessário para o espetáculo ser construído?
- Que tipo de ajudas foram proporcionadas?
- Qual é o público-alvo definido?

- Existiram limitações (de qualquer nível)?

3.2 - Encenação

- Qual é modo que predomina na encenação (visual/sonoro)?
- Como estão relacionados os diferentes elementos pertencentes à encenação (texto/ator/música/cenografia/figurinos/etc)?
- Qual é a origem da narrativa apresentada (verídica/fictícia)?
- Como é que o tempo é trabalhado? Qual é a relação entre o tempo real e o tempo vivido em palco?
- Qual o ritmo do espetáculo? E dos sistemas significantes mais específicos (trocas de diálogos/iluminação-música)?
- Em que momentos existe mais intensidade e menos intensidade?
- Quais os sentidos provocados ou despertados no público durante o espetáculo (visão/olfato/tato/paladar/audição)?

De uma forma mais específica, o grupo de perguntas que surge a seguir, abrange os diversos elementos que compõem uma encenação – grupo 4. O objetivo é perceber como é que cada um dos sistemas contribui e influencia o grande sistema que é a encenação final e qual a mensagem que se pretende transmitir. Que informações se encontram dramaturgicamente codificadas nesses mesmos sistemas, mais físicos - desde a influência dos elementos visuais (espaço físico teatral, espaço cenográfico, ator, figurino/maquilhagem/caracterização/máscara, iluminação), aos menos físicos como o recurso à música – um indutor sensorial - e, até mesmo, às variantes de apresentação do texto.

A meu ver, não se deve adotar uma posição extremista e portanto deve existir um equilíbrio sobre a posição de cada elemento, seja ele o texto ou o figurino. Isto porque é importante perceber, para além da estrutura ideológica e formal do texto, a articulação, no texto e no espetáculo, de uma forma teatral que contém diversos processos desenvolvidos, objetivando efeitos no espectador – promovendo a articulação entre o texto, a cena e o público.

Assim deve ser realizado um levantamento de todos os elementos que fazem parte da representação: o número de atores em palco, principais ou secundários, os elementos cenográficos, que tipos de figurinos existem, entre outros. Tal como a relação que surge entre todos estes modos.

Todo o registo destes elementos pode fornecer informação sobre o meio sociocultural, por exemplo, ou até mesmo gostos e preferências.

Nada está em palco por obra de um acaso e, portanto, o registo de tudo isto poderá, num momento posterior, confirmar a importância de algo que, primeiramente, parecia um detalhe despromovido de significação.

Grupo 4

4.1 - Espaço físico teatral

- Qual é a forma física do espaço teatral e quais as suas características?
- Como é que o espaço físico pode influenciar a receção do espetáculo?

4.2 - Cenografia

- Que elementos constituem o cenário?
- De que forma estão dispostos os elementos cénicos? Quais os elementos cenográficos que se destacam e como? Que sistemas de cores ou formas encontramos na cenografia?
- Que função dramática desempenha a cenografia?
- Qual a relação entre o espaço real e o ficcional?
- Que transformações acontecem no cenário, com o decorrer do espetáculo?

4.3 - Texto

- O texto é a base do espetáculo?
- O texto é original ou uma adaptação?
- Como foi trabalhado o texto e apresentado? Só existe texto dramático transmitido pela voz de um ator?

4.4 - Ator

- Quantos atores integram o espetáculo?
- Quais as características físicas do ator? (aparência/idade/ sexo/gestualidade/voz)
- Quais as expressões faciais apresentadas pelo ator?
- Que movimentos exercem os atores? Como é que essa corporeidade influencia a receção/transmissão da mensagem?
- Como é que a voz influencia a mensagem?
- Qual é a relação entre o ator e o personagem?

4.5 - Figurinos, maquilhagem/caracterização, máscara

- Qual a função que cada um desempenha?
- Quais as características de cada um dos elementos?
- De que forma se relacionam com o corpo do ator?

4.6 - Iluminação

- Como estão dispostos os sistemas de iluminação?

- Quais os efeitos das luzes nos elementos de encenação ou na cenografia?
- Qual a dramaturgia da luz?
- Que situações do “mostrar” e do “esconder” promove?

4.7 - Música/efeitos sonoros

- Em que momentos aparecem?
- Que efeitos provoca no ambiente? E nas cenas? E no espectador?
- Qual a dramaturgia da/dos música/efeitos sonoros?
- De que forma é apresentada a música/efeitos sonoros? (sistema de som ou ao vivo)
- A música é assumida como parte da cena, como produtor de significado ou como música de fundo?

O quinto grupo realça o outro lado das convenções de fluxo de energia desenvolvidas num espaço teatral. Como não poderia deixar de ser, são questões que abordam a posição do espectador.

Pretende-se perceber como é desenvolvido o jogo entre o lado de dentro e de fora do palco e como é que isso pode provocar o espectador e o ator. Além disso, questiona-se a forma de como é que os diferentes modos, presentes na encenação, vão afetar um observador, ao ponto de ele reagir a eles. Além disso, estas questões facilitam a análise da forma como este elemento é visto pelos responsáveis pela representação, se esses mesmos responsáveis se encontram preparados para a reação do espectador e, até que ponto, o produtor de sentido pensa no possível espectador para produzir sentido.

Grupo 5 - O Espectador

- O espectador precisa de algum conhecimento extra para receber os signos presentes no espetáculo?
- Como é que o espectador é provocado?
- Qual o distanciamento que deve ser desenvolvido pelo espectador?
- Quais as sensações provocadas no espetáculo?
- O público é desafiado a interagir?
- Qual o papel do público na produção de sentido?

Por fim, tendo em mente que um espetáculo não se limita ao espaço nem termina no momento dos aplausos finais, é preciso analisar como é que o social pode influenciar a concretização e receção de um espetáculo e como é que o contrário também pode acontecer – grupo 6.

Sendo o teatro um espaço concebido para refletir ou simplesmente partilhar ideias, pensamentos e opiniões, essas mesmas ações têm de estar relacionadas com o “eu” de cada indivíduo que, voluntariamente se dirige ao teatro. Um lado que é, consequentemente, definido e influenciado pelo social. Como tal, é importante perceber como é que o teatro interage com o social e de que forma podem os dois adquirir novas capacidades, que promovam o seu desenvolvimento, principalmente a nível psicológico e social.

Grupo 6 - Abordagem Sociológica e antropológica

- De que forma pode o social influenciar a receção deste espetáculo?
- Qual o objeto sociológico presente no espetáculo?
- Até que ponto o espectador poderá rever-se nas situações apresentadas em palco?
- Que atitudes pode o espetáculo provocar no espectador?
- Quais os problemas, em específico, que estão a ser expostos em cena?

Concluindo, durante uma análise que se baseie neste questionário, não é necessário que as respostas sejam apresentadas, obrigatoriamente, nesta ordem. Por vezes, e em seguida é possível verificar-se essa situação (nos dois casos de estudo), devido à ligação que existe entre os diversos modos, presentes em palco, quando se fala de uma luz, relaciona-se esse ponto com a música, por exemplo, e dá-se informação sobre a sonoridade do espetáculo. Ou então, quando se fala em questões menos concretas e definidas, como o tempo e o ritmo, esse vai sendo analisado ao longo do estudo sobre o espetáculo pois surgem de tempos e ritmos, intrínsecos em vários sistemas modais.

Além disso, a estrutura da análise pode variar consoante o analista, pois cada um apresenta a sua própria organização da informação obtida e, um espetáculo que seja despromovido de música ou que esta seja usada como fundo, por exemplo, não poderá ser avaliado da mesma forma que um espetáculo em que música é usada para provocar ações. É necessário que o analista perceba que adaptações pode efetuar de modo a apresentar uma análise coerente e com um fio condutor.

No fim, o analista perceberá que, com esta forma de análise de um espetáculo, para além de ter uma leitura mais aprofundada do texto, terá acesso a todas as relações estabelecidas entre todos os modos presentes em palco: atores, figurinos, luz, som, entre outros.

CAPÍTULO V - TEATRO E VIOLÊNCIA: UMA ANÁLISE DE DOIS ESTUDOS DE CASO

Primeiro caso de estudo “Mulheres-Tráfico”

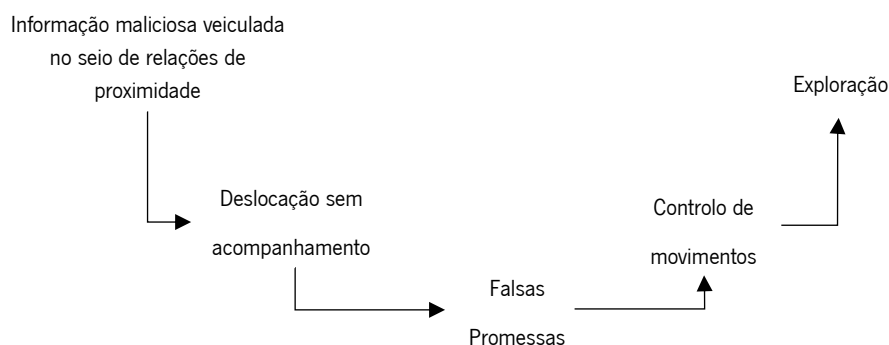
Tráfico de Seres Humanos

Podemos definir “tráfico de seres humanos” como o ato de dominar uma pessoa, de forma ilegal, a alguma situação, recorrendo à violência ou ameaças - situações em que se exerce o poder sobre outrem, explorando-a para além dos limites. Podem ser essas ações: a prostituição estrangeira, formas de exploração, violência sexual de menores ou venda e compra de crianças. Atualmente já se assume que as atividades relacionadas com pornografia infantil são formas de tráfico e violência.

Portugal, infelizmente, não é uma exceção neste tema. Devido à sua excelente localização geograficamente periférica e das suas tradições, os processos criminais transnacionais.

“(…) o tráfico não deve ser encarado exclusivamente como um problema de imigração ilegal, canalizando-se os esforços políticos e legislativos nesse sentido. Ele pressupõe soluções próprias que passam, em grande medida, por encará-lo como uma violação sistemática dos direitos humanos e não meramente como um problema de controlo de fronteiras e de segurança interna.” (2010, p. 10)¹¹

De uma forma geral, o crime começa por conversas aliciantes, prometedoras de ofertas de trabalho, melhorias de qualidade de vida, o transporte, alojamento, entre outros. O criminoso, entra, de alguma forma e disfarçadamente, na vida da vítima, criando relações de cumplicidade.



Esquema 7 - Etimologia do processo de tráfico do Ser Humano, apresentado pela APAV, no seu site.

¹¹ Em *Tráfico Desumano*, disponível em: <https://issuu.com/movimentodemocraticodemulheres/docs/trafico-deshumano>

Este crime é, indiscutivelmente, uma consequência do comportamento humano e, apesar de afetar em maior quantidade específicos grupos de seres humanos, pode vitimizar qualquer um. Um crime hediondo que ultrapassa os limites geográficos, sociais e culturais e destrói vidas em prol de lucro de traficantes. Além disso, é importante realçar que tráfico de seres humanos é mais que o transporte ilegal de pessoas: é uma forma de abuso, exploração e escravidão do Homem. Pode alcançar situações como o recurso a pessoas (maioritariamente mulheres e crianças) para fins de exploração sexual, tráfico de órgãos e de jovens para a realização de crimes em nome de alguém. Apesar de, nesta dissertação, abordar o tráfico de mulheres, este tema é transversal no que se refere a questões de género.

Como tal, é urgente falar de situações que abranjam estes tipos de comportamentos. Alertar. Prevenir. Combater. Dar voz às vítimas que são oprimidas por políticas e entidades de poder. Expor as redes, mundialmente organizadoras destes grupos. Isto porque é necessário colocar um ponto final a tal forma de desumanização, considerada como o terceiro negócio mais rentável, seguindo o das armas e das drogas.

Apesar de existirem campanhas de sensibilização e apelo contra esta violência, algumas formas de proteção de vítimas, ainda não é o suficiente para dar vazão ao elevado número de situações que acontecem atualmente.

Teatro - Documental

Erwin Piscator, (1968) é o primeiro nome que se pensa quando se abordam as práticas documentais nos palcos, mas não se pode considerar que este encenador alemão tenha sido o inventor do teatro documental. Ele simplesmente foi o primeiro, na segunda década do século XX, a utilizar a palavra “documentário” em ensaios sobre as artes performativas. Visto que, já em 1999, Gary Fisher Dawson desenvolveu diversos estudos sobre a inclusão da realidade em palco, os projetos de Georg Büchner (1813-1837) e Émile Zola (1840-1902). Esta linha de criação surgiu da necessidade de comprovar a veracidade histórica e dar credibilidade aos fatos narrados ou dramatizados pelos atores.

“O teatro documentário está ligado à ideia de um teatro como ‘espaço de informação alternativa’ no mundo submerso por informações no qual nós vivemos, e que pode organizá-las, pensá-las pelo viés do sensível, valendo-se de toda a prática teatral dos

séculos precedentes, das culturas populares ou estrangeiras. Ele apresenta também formas muito diversas, facetas múltiplas.” (PICON-VALLIN, 2011, p. 1).

Segundo a definição criada por Pavis (1999), este género teatral caracteriza-se por partir de documentos e fontes, denominadas por ele como autênticas, e a seleção e articulação dessas fontes dentro do texto em torno de uma tese sociopolítica defendida pelo autor. Esta ideia pode provocar uma rutura das convenções de modelos clássicos da representação. Piscator defende até que o ator deve ser capaz de romper a quarta parede através da sua forma de atuar, eliminando a possibilidade de criação de empatia por parte do espectador para com a cena.

Dawson (1999, p.17) afirma que “numa produção dramatúrgica, definindo a peça documental com o propósito de aprender, lembrar, interpretar ou responder a um determinado momento histórico”.

“Uma peça documental é uma forma persuasiva de teatro que se aproxima ao máximo possível de um acontecimento com confiança exclusiva em documentação de materiais históricos precisos. Mais diretamente, o teatro documentário é um género em que documentos de fontes primárias são diretamente incorporados no texto dramático e em cada apresentação da peça.” (DAWSON, 1999, p. 17).

Neste género teatral surge, sem dúvida, da necessidade que alguém tem em documentar determinada situação. Ou seja, pretende estabelecer um compromisso com a realidade. Contudo, nada disto importa se o espectador não elaborar, no seu lado do auditório, uma perspetiva documental. É este olhar bastante crítico que transforma o que é apresentado em cena pois este espectador torna-se participante do universo que é exibido em palco. Como consequência, o TD adquire uma diversidade de movimentos estéticos: se a sociedade está em constante mudança, essas alterações permitem que o este género teatral obtenha outros corpos e características de encenação. Dai as produções contemporâneas serem diferentes das que foram criadas no início do TD.

Assim, possibilita-se o estabelecimento de um pacto entre o ator e público quando colocados perante um documentário. Pressupõe-se que seja tido em conta o enfoque dado à realidade social que de algum modo promove a construção de um discurso, que vai além da imaginação dos criadores. Para que este acordo seja bem-sucedido, o público deve ter a consciência, antes ou durante o espetáculo, de que está perante um documentário. A reação a uma descrição sobre

uma situação de tráfico humano ou violência sexual, por exemplo, é diferente a partir do momento em que sabemos que aquelas palavras são reais de uma vítima.

É possível encontrar no Teatro Documentário: a indexação – designa-se assim o ato de colocar uma lista de ações ou indicar o tipo de experiência que se pretende provocar no espectador. As suas características são partilhadas através de elementos pertencentes a mecanismos sociais de origem teatral (material de divulgação). Todas essas formas, quando acedidas pelo espectador, irão alimentar a imaginação individual, provocando o início do processo da significação. (RAMOS, 2008)

Quando se opta por realizar um documentário, o documentarista, o objeto algo de estudo e o público originam uma relação que provoca questões de ética. Se o documentário pretende analisar o real partindo de afirmações sobre o mundo real, o compromisso com o que é dito pode direcionar-se para a seguinte questão: como é que se pode falar de outra situação ou momentos históricos sem cair em estereótipos ou na banalização?

O que o teatro-documentário propõe é a oferta de oportunidades aos participantes de questionar, eticamente, problemas que necessitam de uma solução urgente. Além disso, o TD não se diferencia dos outros géneros teatrais apenas pelo facto de retratar a realidade de uma forma documentada, mas pela maneira própria como interpreta essa mesma realidade.

No fim, o teatro-documental não passa do culminar de um conjunto de ensaios baseados na repetição. Esta atitude provoca a movimentação do que é considerado como “real” para uma representação ou cópia. Quem participa no TD vai originar a sua própria versão do que aconteceu no passado e, durante o processo de criação, serão desenvolvidas transformações e interpretações sobre esses episódios. (RAMOS, 2008)

Concluindo, a partir do momento em que uma informação verídica é colocada em palco ela perde a sua identidade e converte-se numa representação do real.

Atualmente, no teatro contemporâneo, o ato de documentar significa construir um ponto de vista sobre determinada realidade. Objetiva-se a representação de determinados factos especificamente seleccionados. Todo o ato performativo é visto como uma ação de investigação e, portanto, tudo o que apresentado não parte só da realidade em si, mas também em função da produção do seu discurso – cria-se em cena uma memória social. (RAMOS, 2008)

Este género teatral eleva o teatro a um novo campo de experimentação e investigação artística. Tal característica permite redefinir o sentido estético e comunicativo desta forma de arte perante

uma sociedade, promovendo o pensamento sobre o mundo que nos rodeia, e permitindo o acesso a um ponto de vista sobre a realidade.

Muitas vezes, o realismo e, como consequência, o TD, é criticado por apenas reforçar o que é real sem conseguir mostrar alternativas ao que já existe. O simples facto de a ação estar a acontecer num espaço, denominado como “espaço teatral”, compromete e determina a natureza desse mesmo real. Ainda que provoque uma experiência verdadeira, essa experiência tem valor de signo logo é convencionalizada, ainda que esse signo nasça do contacto com o real. (CARRERA; BULHÕES-CARVALHO, 2013, p. 36). Ou seja, a partir do momento em que uma determinada informação real é recebida pelo espectador toda a ficção presente em palco transporta-o à realidade. Ou seja, para além do interesse pelo real, o TD é constituído pela ficção, seja através de construções simbólicas entre o tema e as perceções sobre ele, como na tensão entre o visível e o invisível. “Pois ainda que credível e ‘real’, a cena é teatral” (CARRERA; BULHÕES-CARVALHO, 2013, p. 35).

O espetáculo inserido neste género de teatro é uma das alternativas à reflexão de um determinado tema. Além disso, o espetáculo pretende que, no fim, seja o espectador a agir porque o próprio espetáculo não o pode fazer.

O produto final não é, obrigatoriamente, uma forma de arte documental. Pode apenas ser considerada uma de muitas representações do social, baseadas em registos autobiográficos, sobre comunidades existentes na sociedade atual. O teatro é então visto como um objeto com vida que, de alguma forma, provoca inevitavelmente no espectador uma reflexão. Se este espectador for um elemento da sociedade exposta, em cena, vai conseguir referenciar as situações representadas e irá além dessa exposição.

“Na prática documentária não se pretende construir uma ficção sobre fatos que ocorreram, mas organizar um discurso a fim de discuti-los, fazendo o uso de documentos de toda ordem para explorar uma significação outra, diferente (...) dos produtos assumidamente ficcionais.” (BIONITATTI, 2006, p. 2)

Processo de Produção

No nosso dia-a-dia confrontamo-nos com os mais diversos temas: controlo de armas, drogas, terrorismo, entre outros. Contudo, o tráfico humano tem sido abafado ou até mesmo um tema desconhecido por grande parte.

Mais uma vez o teatro é usado como um instrumento originador de reflexões e alertas de situações reais e assim, chega ao palco “Mulheres-Tráfico”, um espetáculo dirigido por Manuel Tur.

O espaço escolhido para a apresentação deste espetáculo foi a *blackbox* do Armazém 22, em Vila Nova de Gaia. E, duas semanas depois do início do processo de criação, o produto final foi apresentado ao público no dia em que se assinala o Dia Mundial contra o Tráfico de Seres Humanos

A nível financeiro poucas ou nenhuma ajuda foram realizadas sendo que apenas as atrizes profissionais (Sara Barros Leitão e Teresa Arcanjo) foram remuneradas. A recolha de testemunhos foi realizada através dos relatos disponibilizados pelo MDM, não havendo qualquer tipo de contacto entre os artistas e as vítimas. Isto porque, apesar de terem partilhado estas experiências de vida horríveis, todas elas ainda vivem como o medo do que lhes pode acontecer.

Este trabalho foi chegando ao exterior através de eventos e partilhas de notícias nas páginas pessoais de cada um dos elementos do projeto, nas redes sociais. Não existia um público-alvo exclusivo pois pretendeu-se chegar a todos os elementos de uma sociedade contudo, houve uma atenção especial pelas crianças e jovens do sexo feminino (por serem a maior percentagem de vítimas de tráfico do ser humano).



Figura 1 - Cartaz da do espetáculo documental "Mulheres - Tráfico"

“O tráfico de mulheres é uma forma de exploração e exercício da violência, na sua vertente mais hedionda e aviltante, contra a dignidade e os direitos das mulheres.”
(Excerto do texto do espetáculo “Mulheres-Tráfico”)

Através desta arte visou-se expor, informar, sensibilizar, conhecer, debater e agir contra a escravidão dos tempos modernos – um objeto promotor de pensamento. Mais, é uma forma de quebrar as barreiras de *tabu*, relacionadas com este tema, e a provocar atitudes de luta e prevenção. Esta atitude dá-se com a partilha de histórias de mulheres vítimas de tráfico sexual, que são vistas como mulheres independentes à procura de uma vida melhor. No entanto, toda a situação é uma ilusão que as atraiçoa e, no fim, as privam da liberdade e as sujeitam a todo o tipo de violências.

Devido às linhas ténues desde projeto foi necessário encontrar um tom certo para que não se tornasse as situações demasiado irreais ou teatrais. Com esta ideia em mente, o encenador português, quando desafiado pelo MDM a criar um espetáculo que abordasse este tema, decidiu aprofundar a questão e, em vez de criar uma história fictícia (como foi inicialmente proposto), decidiu ir à fonte da informação e recolher testemunhos de vítimas reais e mostrar a verdade a uma sociedade que se quer deixar vender. Devido à verosimilhança do espetáculo chega-se a considera-lo um documentário, visto como uma opinião, uma consciência ou um grito de alerta das vítimas das situações extremamente violentas, presentes na sociedade contemporânea.

Com a provocação do pensamento e de reflexões e a colocação do público num espaço de partilha, o espectador torna-se mais uma vez cúmplice e responsável por parte deste crime humanitário. Mesmo não estando diretamente ligado às situações, adquire conhecimento sobre elas e, como tal, é seu dever expor e ajudar, de modo a encontrar uma solução. Será que a sociedade está a direccionar-se para um ponto de extrema insensibilidade? Que testemunha atitudes desumanas, mas que cumplicia com elas através do silêncio?

Análise – Aplicação do Questionário Barreto

Chegando às instalações do Armazém 22 o público senta-se. O espetáculo começa. Cada mulher presente em palco, de forma ordenada, apresenta-se. Diz o seu nome e acrescenta um “estou aqui porque quero”, um “estou aqui como atriz, mas principalmente como mulher”, um “e não estou aqui obrigada” ou um “estou aqui de livre vontade”.

Estas mulheres dão voz a muitas outras que têm sido vitimizadas de tráfico humano com fins de exploração sexual. A recolha de relatos de experiências verdadeiras através dos registos da Organização das Nações Unidas (ONU), do MDM e da Comissão para a Cidadania e da Igualdade de Género permitiu uma relação de proximidade entre o público e as histórias expostas. Isto porque qualquer uma das situações faladas em cena pode ser a de alguém que está sentado na plateia ou de alguém próximo, como uma vizinha, um familiar, etc.

Atrizes e espectadores são provocados a entrar na realidade aterradora representada no palco o que pode tornar a receção um pouco intensa. Para quem esteve a trabalhar intensivamente na criação do projeto houve necessidade de uma preparação para poder abordar um tema tão forte. Aliás, foi importante elas desenvolverem uma distância entre si e a voz a quem estavam a dar som. Caso essa distância se tornasse pequena demais correriam o risco de se envolver demasiado nos fragmentos expostos em cena.

Resultado disso são os momentos mais intensos em que as atrizes mostram necessidade em afirmar que “Esta é a história da Rita. Eu não sou a Rita. Está não é a minha história.” (Excerto do texto do espetáculo “Mulheres-Tráfico”) Por vezes, quando a distância é encurtada, as colegas de cena tornam-se as amarras da realidade. Sendo assim, existe um momento em que a Lemos se dirige a Teresa e a confronta: “(Para o público) Esta história não é dela. (Para Teresa) Esta história não é tua.” (Excerto do texto do espetáculo “Mulheres-Tráfico”)

Durante as duas semanas de trabalho, as atrizes realizaram exercícios de modo a ajudá-la a estar “na pele de outra pessoa”. Como será que é estar no corpo de uma vítima? Como será que é estar no corpo de alguém capaz de executar uma crueldade destas?

Olhando sob uma perspetiva de análise interior questiona-se de que forma se prepararam estas onze atrizes. Como tal, através de conversas com algumas delas, teve-se acesso a vários exercícios proposto por Tur.

Um deles consistia em cada uma delas se colocar em frente a um espelho e imaginar que é uma das vítimas. Intenso, não? Imaginar o nosso corpo a ser usado para prazer de outro, sem a nossa permissão, a ser extremamente violentado e a ser tratado como uma boneca insuflável.

Ou então, ser levada juntamente com as outras intérpretes para dentro de um espaço pequeno. Nesse momento pode-se fazer o que se quiser. No entanto, como agir quando nos limitam a liberdade. Quando nos criam limites inultrapassáveis? Como é estar no espaço fechado, com mulheres desconhecidas? Nada de muito violento comparado com o espaço de dezasseis metros quadrados, cuja porta, quando abre, permite situações de agressão.

E como seria estar do outro lado? Num determinado momento, todas as atrizes foram levadas a imaginar qual seria a história e o discurso de uma pessoa responsável por um negócio de tráfico? E se? – Nem todas realizaram o exercício. Como poderemos alcançar tamanha atrocidade contra o ser humano? O que poderá levar uma pessoa a lucrar com a vida de alguém?

Todas as protagonistas destas histórias são mulheres violadas, que engravidam e são forçadas a abortar ou a ter a criança e, em seguida, separarem-se do rebento, à força. Uma adolescente que depois de uma noite de festa normal, quando regressa a casa num caminho que fez imensas vezes na sua vida, simplesmente não chega ao fim do seu caminho.

Numa panóplia de histórias encontramos crianças forçadas a perder a virgindade numa violação porque são “apertadinhas” e, portanto, são as mais apetecíveis.

Como exemplo do oposto, encontramos a voz da Rita. Quando ela tinha 14 anos, conhece Javier, um espanhol de 19 anos, que lhe deu explicações, visto que ela era nova no país. Este jovem, que no fim mostrou ser de fraco carácter, propôs-lhe conhecer o “sabor da liberdade”. Partiram numa viagem pelo norte de Itália e sul de França, até chegar a Espanha, onde num jantar é drogada e levada por Javier. Após ganhar, novamente, a consciência, apercebe-se da sua situação e, desde esse dia o tempo deixou de ser uma noção exata para ela. Agora, ela tem trinta anos. É considerada como algo velho e gasto. Depois de ter sido deixada no meio da floresta tornou-se prostituta de rua porque não sabe fazer outra coisa.



Figura 2 - Momento do espetáculo "Mulheres - Tráfico" - Apresentação da história de Rita.

Encontramos a história da Maria, o nome que grande parte das pessoas tem. Ela emigrou para Kiev para dar continuidade aos estudos, com um curso de 5.000€, pago pelos pais. Lá, em troca de casa e comida, ela teria de tomar contas de umas crianças.

“A Maria fez 3284kms por sua livre vontade para ganhar experiência de vida. Hoje, já fez mais de 16.000kms de vida. (...) trabalha todos os dias para pagar a dívida de quem a comprou por 5.000€ (...) Ela nunca conheceu as crianças que teria que adormecer diariamente.” (Excerto do texto do espetáculo “Mulheres-Tráfico”)

Deparamo-nos com a história de Luana: uma jovem mulher, obrigada, com 15 anos, a entrar no mundo da prostituição. Um dia, conseguiu pedir ajuda a um cliente, que, por sorte, a ajudou. Uma exceção que teve a oportunidade de voltar a casa: uma em milhões.

Mulheres que foram levadas das suas famílias, através de mentiras, e, sob ameaça dos agressores, apresentam uma história falsa aos familiares que querem saber de si: “A Alice liga aos seus pais uma vez por mês. Diz-lhes que atende umas 30 pessoas por dia... Ela diz-lhes que está a trabalhar num cabeleireiro. Não lhes diz que tem medo. Tem medo de falar demais. Que o que vive faz deles um alvo.”

Vamos sendo confrontados com as condições que lhes eram dadas e situações pelas quais passaram:

“Banho, 1x por semana. Sempre com água fria.”

“Um braço partido a cada ano.”

“Unhas dos pés cortadas o mais rente possível para evitar a fuga. (...) Objetos de brincadeira, toalhas molhadas e tacos de basebol.”

“5 de outubro – perdeu 2 molares quando disse não. Disse não uma vez.”

“Revendida 16x.”

“Conseguiu guardar uma maçã no fundo do saco de plástico que lhe deram no primeiro dia. Apodreceu, entretanto.”

“Obrigada a consumir heroína.”

(Excertos do texto do espetáculo “Mulheres-Tráfico”)

Outra informação que nos é dada a conhecer é a que se refere à aplicação da lei. Aliás, a falta de leis que defendam as vítimas. Num dos casos apresentados, o homem responsável pelo negócio negro, após ter sido acusado e preso, cumpriu a pena de 365 dias de cadeia. O que nos leva a questionar porque é que ainda não foram definidas leis que ajudem estas mulheres. Em Portugal, “o enquadramento legal do tráfico é determinado pelo Código Penal (através da alteração efetuada pela lei 59/2007, de 4 de setembro), que, no seu artigo 160º sobre o Tráfico de Pessoas determina a pena de prisão de três a dez anos”. E como são tratadas as vítimas? Serão mesmo cumpridas estas leis?

Mais de trinta nomes são referidos em palco. Assim como valores significantes das vítimas que sofrem destas situações violentas. Mas “estas mulheres, estas histórias, estes nomes, ficam, no entanto, muito aquém da realidade.” (Excerto do texto do espetáculo “Mulheres-Tráfico”)

O texto, como já foi referido, é o agrupamento de vários testemunhos aos quais Manuel Tur teve acesso. A sua forma de construção foi acontecendo em paralelo com o trabalho realizado em ensaios com as atrizes. Não tendo sido escrito antes de todo o processo de criação começar, este projeto é um exemplo de producionismo: a importância do texto é equiparada à da encenação e aos seus promotores de sentido. Há momentos no texto que mostram o quão fácil pode ser a mudança de uma pessoa a viver uma vida considerada socialmente normal para a de uma vítima. Esta relação de proximidade para com as histórias representadas mostra o quão fácil pode ser qualquer um de nós a protagonizá-las.

“Por isso fugimos. Fugiram. (...) Hoje, ligo aos meus pais... A Alice liga aos seus pais uma vez por mês. (...) Eu agora tenho 21 anos. A Alice tem agora 21 anos.” (Excerto do texto do espetáculo “Mulheres-Tráfico”)

Todo o texto é trabalhado de modo a criar imagens na mente de cada um. E há momentos em que, como espectadora, me senti psicologicamente devastada e com vontade de sair da sala de espetáculos. Aliás, mesmo durante as repetições de visualização, através do vídeo, fui obrigada a colocá-lo em pausa. Nesses momentos, mulheres anónimas ou desconhecidas surgiram no meu pensamento levando-me a questionar: o que é esta dor empática comparada com a verdadeira dor destas mulheres brutalmente violentadas? Será justo podermos dizer: “eu imagino o que estas mulheres possam sentir ou ter passado”.

“Foi obrigada a ter relações sexuais com homens mais velhos, mais novos e da sua idade. Homens que nunca viu na sua vida. Foi abusada. Foi feita escrava. Ela tentou fugir imensas vezes, mas foi sempre apanhada e castigada.

Violentemente castigada.”

“- Ainda é virgem. (...) / - Não grites. Morde isto se te doer. Ouviu uma multidão à sua volta. Cerrou os dentes no lápis. Sentiu tudo...e de todas as vezes com a mesma intensidade.”

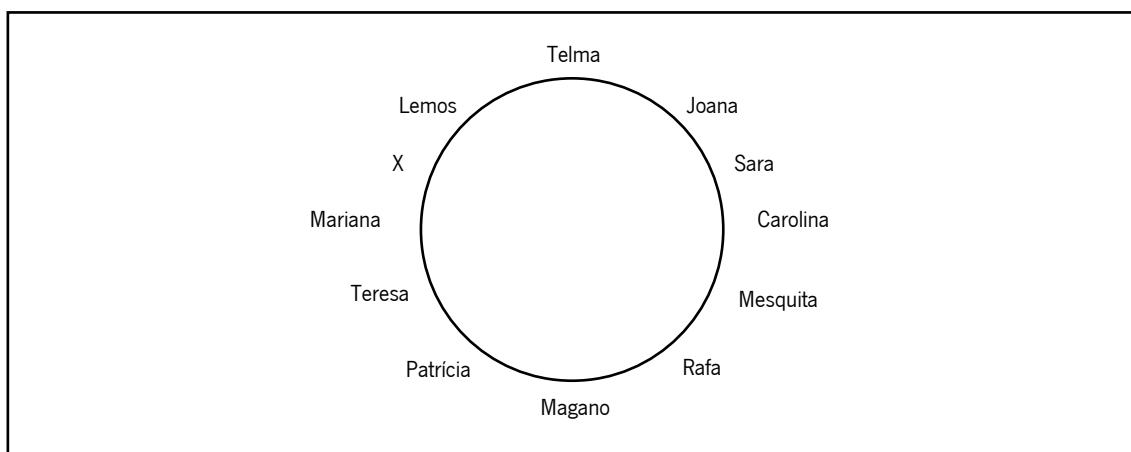
“Porque muitos homens querer ter relações com virgens para curar a SIDA. Então obrigavam-na a colocar uma bola de algodão com sangue de pombo, lá dentro.”

(Excertos do texto do espetáculo “Mulheres-Tráfico”)

Todas estas histórias são transmitidas em português, à exceção de uma, a Bella, cuja verdadeira história e testemunho podem ser encontrados na plataforma do *Youtube*. Nesse momento, mais uma vez se transmite a ideia de que estas situações acontecem internacionalmente, acontece em Portugal, em Espanha, na Inglaterra, entre outros. E, independentemente da nossa nacionalidade, devemos ouvir e ajudar estas vítimas.

Em cena, tudo foi colocado de uma forma simples de modo a dar realce à mensagem que se pretende transmitir. O que vai de encontro ao realismo - um género que promove os temas quotidianos, como as fraquezas do Ser Humano e os problemas sociais. A sua dramaturgia é apresentada através de uma linguagem simples, coloquial e objetiva, para que se consiga mostrar a realidade tal e qual como ela é. O cenário, normalmente apresentado em encenações realistas, mostram a preocupação em apresentar o texto, portanto, apresentam-se despidos de grandes elementos cenográficos – não se esquece o seu objetivo principal: o de revelar os problemas do Homem e da sociedade contemporânea da encenação. Preocupa-se com a verdade e com o presente como efeito secundário do passado.

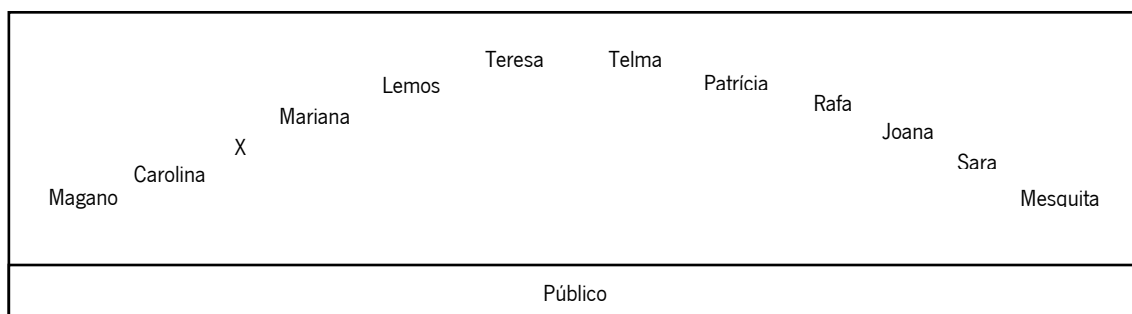
Portanto, como cenário, temos doze cadeiras dispostas em meia lua, de frente para o público. Cada cadeira é ocupada por uma atriz, exceto a terceira (contando da esquerda para a direita). Esta nunca é ocupada por nenhuma atriz. Em certos pontos do cenário existem garrafas de águas e alguns papéis, onde estão registados partes dos testemunhos das vítimas, que são movimentados, pontualmente, pelas atrizes. A dado momento, elas criam um círculo, com as cadeiras viradas para dentro, e partilham um momento de “fazer contas”. Cada uma vai apresentando, às outras, qual o lucro do dia e com quantos clientes serviu. Um momento único no espetáculo pois é a única situação em que eles se fecham completamente no espaço e, de certa forma, afastam o público do que está a acontecer.



Esquema 8 - Desenho técnico da cenografia no momento em que se reúnem em círculo (o "x" representa a cadeira vazia)

O espaço cenográfico que recebe as movimentações de cena é diferente do espaço do público. No entanto, a quarta parede é quebrada todas as vezes que alguém fala pois dirigem-se diretamente para o público.

Apesar de existirem várias mudanças do cenário, no momento de conclusão do espetáculo tudo volta à sua posição inicial (disposição em meia lua).



Esquema 9 - Desenho técnico da cenografia no momento inicial e final.

De forma alguma podemos assumir que o espaço criado perante o nosso olhar é o mesmo retratado nas histórias ouvidas. Grande parte das vezes, nem as próprias mulheres representadas sabem onde se encontram, apenas sabem que se movimentam. “Ao fim da terceira mudança perde-se a noção do tempo.” (Excerto do texto do espetáculo “Mulheres-Tráfico”) São mulheres que não se conhecem entre si, apenas partilham a vivência destas experiências.

O facto de estarmos perante uma cenografia destas, o documentário adquire a capacidade de adaptação e, por isso pode ser apresentado em diversos locais (um café, uma escola, um museu, entre outros).



Figura 3 - Momento do espetáculo "Mulheres-Tráfico"

O espaço é preenchido pelos corpos das onze atrizes significantes dos corpos das mulheres a quem dão voz. À medida que cada uma apresenta parte de uma história, ela movimenta-se para um determinado local do palco levando consigo, por vezes, uma cadeira. Desta forma, todas as atrizes promovem a alteração da cenografia.

No entanto, há um elemento que se destaca: a cadeira vazia que tem em cima de si uma carta. A cadeira é apenas movimentada nos momentos finais, quando fazem o círculo e quando é apresentada ao público o porquê da sua existência. Ela pertence a Susana, uma vítima cuja história é contada por todas as atrizes. À medida que cada uma partilha um aspeto da vida de Susana depositam em cima da cadeira, colocada na parte da frente central do palco, a carta que se responsabilizaram de transmitir. “A Susana, aos dezassete anos deseja ser portadora de uma doença para fugir. A Susana, até agora...nunca voltou.” (Excerto do texto do espetáculo “Mulheres-Tráfico”) Este momento pode ser visualizado através da imagem escolhida para cartaz de divulgação, apresentado anteriormente, na figura 1.

Todas as atrizes vestem umas calças de ganga, uma camisola preta e umas sapatilhas. Inicialmente, durante a entrada do público, todas apresentam o cabelo solto, no entanto, assim que se dá início do espetáculo, todas o apanham com um totó. Uma imagem simples. Uma roupa informal. Os figurinos escolhidos, marcam o tempo cronológico: são mulheres que facilmente podem ser vistas no nosso quotidiano. Cada uma consegue vestir aquela roupa, independentemente da classe social a que pertencem. Portanto, uma vez mais, é promovida uma relação de proximidade, através de um ambiente descontraído, de modo a captar a atenção do público para falar de temas sérios.

As suas movimentações – comunicação não-verbal - remetem para conversas entre várias pessoas. Em nenhuma situação podemos considerar que a ação está demasiada teatralizada.

As vozes das atrizes transmitem, muitas vezes, calma, criando uma proximidade com o público. Este é levado a entrar nessa instância “Esta não é a minha história. Eu não sou a Maria. Mas podia ser.” A intensidade transmitida, através da comunicação verbal das atrizes é elevada e acompanhada de tensão devido à seriedade com que vêm o tema. Na maior parte do tempo, o discurso é transmitido de uma forma pausada, acentuando certos aspetos e informações. Quando se revive momentos, como o de divulgação de dados, o texto é dito de uma forma despida de emoção, de forma rápida e sem pausas. O ritmo da encenação nestes momentos “jornalísticos” é igualmente diferente. É mais rápido e pouca expressão corporal é dada pelas atrizes. Será porque, as estatísticas não interessam realmente? A verdade é que as estatísticas não representam

de forma alguma a realidade, mas as situações que provocam a existência dessas mesmas estatísticas, sim.

A primeira mudança acontece cerca de dez minutos após o início do espetáculo, quando surge a música “Strange Fruit”, de Katey Sagal ft. Blake Mills. O ambiente altera-se completamente sendo invadido pela sensualidade. Tal como a música, que serve a encenação, produzindo um ambiente intenso, a iluminação, que até então era uma luz branca virada para o palco adquire um tom vermelho. Uma cor associada ao sexo, à luxúria. Aparentemente, tudo remete para uma situação que possa ser encontrada num bar de strip. Todas as atrizes se levantam, mas quatro delas são levadas, pelas outras sete, a sentarem-se novamente. São as quatro mais novas do elenco e é preciso proteger as crianças e as jovens. Em seguida, as que se encontram de pé, dispõem-se pelo espaço, viradas para o público, e soltam o cabelo (um movimento igualmente associado à sensualidade). Começam a seduzir quem as observa, mostram partes do corpo como a barriga, as pernas, os dentes, o cabelo, entre outras, e alguém começa a dar início a um leilão. O público está a ser assumido como possível comprador. À medida que os valores vão subindo, as “mulheres” vão levantando a mão, indicando assim o preço pela qual foram vendidas. Os preços variam entre os 200€ e os 2500€. A cena acaba e regressa-se ao ambiente de partilha, preenchido por uma luz branca e história perturbadoras.



Figura 4 - Momento de sedução durante o leilão – Sara Barros Leitão



Figura 5 - Momento de sedução durante o leilão – Patrícia Gonçalves



Figura 6 - Momento de sedução durante o leilão – Mariana Costa

O segundo momento musical surge por volta dos vinte minutos de espetáculo. Num momento em que se fala sobre uma jovem de 15 anos que sonha ser cantora. Caracterizada pela sua “voz de Anjo Azul”, sente-se feliz por estar a ser ouvida por alguém que a trata tão bem. Chama-se Oriana, ou Oriana Azul. Ouve-se então “Blue Moon”, de Frank Sinatra. A relação entre os dois modos é facilmente perceptível. Juntos, a música e o texto enunciado, tornam-se significantes de uma simples criança que, como todas as outras, sonha com um futuro. Sonha em ser ouvida. Só não percebeu que o sonho era, na verdade, um pesadelo.

Com o decorrer do espetáculo as atrizes vão apresentado várias expressões: umas mostram-se mais apáticas, devido à distância em relação à história, umas apresentam sorrisos e sonhos, representativos da inocência de uma vida levada pelas vítimas, antes de serem postas nas mãos de monstros desumanos.

Tal como a inocência de uma criança é transmitida pelas expressões, há outras ações que nos remetem para esse lado da infância e adolescência: um entrançar dos cabelos ou até mesmo o destrançar dos cabelos (perda da inocência), o deitar no colo de alguém a pedir festas.



Figura 7 - Destrançar das tranças (perda de inocência)



Figura 8 - Momento em que Rafa encosta a cabeça no colo de Teresa.

Para aliviar a receção destas histórias reais, a meio do espetáculo dá-se um momento que pode ser comparado a um momento do telejornal. O momento é acompanhado pela música “Loving you”, de Minnie Riperton. Aqui, a voz das seis atrizes “jornalistas” é recheada com um tom sarcástico e coloca o público em alerta para a mudança de cena que está a acontecer. Designada como a cena dos “Dados”, o público é confrontado com informações de estatística. Mais tarde, este ambiente é repetido, transmitindo a informação sobre as percentagens de vítimas e quais são os grupos mais propícios a sofrer de tráfico de seres humanos.

Poderíamos dizer que este tipo de violência é simplesmente um ato realizado por um homem perante uma mulher. Anteriormente, já foi assumido que essa ideia de completamente errada. E, mais uma vez, a peça mostra-nos que isso não é bem assim: mulheres são capazes de criar gestos violentos perante outras mulheres. Uma desconhecida, através da voz da Telma, faz uma lista discriminada do que lhe foi acontecendo. O seu testemunho é extremamente violento:

“(...) 10º, 11º, 12º - 825 parceiros sexuais na totalidade sendo 5 mulheres, 4 delas meigas, a última mais bruta que um homem. / -cerca de 10 parceiros por dia / pausa menstrual em todos / pausa num fim-de-semana por falta de clientes. / Desconforto vaginal desde o primeiro dia.” (Excerto do texto do espetáculo “Mulheres-Tráfico”)

Para além da mudança de luz referida anteriormente. Esta, por vezes, permite a leitura visual de tudo o que está e acontece em palco, outras vezes, delimita um pequeno espaço, ocupado com mais uma história, ou seja, há certos momentos em que a iluminação permite o realce – situações do “mostrar” e do “esconder”.

É possível verificar que os diferentes modos apresentados no palco estão, de uma forma ou de outra, ligados através de vetores. Neste projeto artístico são encontrados facilmente os conectores e seccionantes. Seja de forma a confrontar duas ideias, como acontece na cena do leilão, em que a música e a iluminação contrastam com o teto apresentado em palco, seja para realçar uma mensagem, como os gestos que acompanham as palavras, pois a leitura individual visual ou audível, apesar de apresentar uma ideia, quando ligadas uma com a outra, provocam um foco mais intenso no objeto em discussão. Como exemplo desta última possibilidade existe um momento em que uma das atrizes, no momento em que diz “Este corpo já não é meu. Faz dele o que quiseres.”, ergue os braços, paralelos ao chão.

De forma geral, a encenação apresenta um ritmo calmo, ainda que intenso, tirando os momentos preenchidos por dados reais. Provoca, várias vezes a suspensão da respiração através da tensão criada e transmitida. No entanto, devido à sua organização estrutural, os quadros são apresentados sucessivamente sem repetição de ideias – sobreposição de ações – que promove a aceleração de toda a ação. Mesmo com esta condição, tudo é encaixado e perceptível aos sentidos de quem experiencia a receção do espetáculo.

Raramente se dá lugar a momentos de silêncio ou pausa. E refiro-me a silêncio sonoro. Pois por vezes, apesar de não estar a ser projetado texto, as atrizes executam movimentos que provocam outro tipo de ruído. Nesta peça não há espaço para parar nem para silêncios. O tempo de ficarmos parados já passou.

Com o desenrolar da narrativa, a capacidade propriocetiva do espectador é estimulada. A mensagem é recebida através dos diversos sentidos e, por vezes, chega a alcançar níveis de proximidade altos que é possível sentir no nosso corpo: repulsa pelo toque fictício de alguém que queremos afastar – levando o espectador a confirmar que nada o está a tocar. A forma como os

efeitos produzidos, pelos signos codificados, não é possível ser explicada por palavras ou desenhos. É uma experiência estritamente sensitiva.

Como espectadora, senti-me provocada e desafiada a agir. Como mulher sinto a responsabilidade de dizer: “Chega!” Agora sei o que se passa. Agora que testemunhei, ainda que não tenha sido da mesma forma como estas mulheres, tenho o dever, não de falar por elas, mas de as continuar a ouvir e de as ajudar a se fazerem ouvir. Para mim, é assim que o público é levado a participar no espetáculo. Porque ele não terminou as 22h30m, de dia 18 de outubro, de 2017. Aquela hora é na verdade, o início de um espetáculo da vida real em que somos colocados em cena e como tal podemos ficar parados como um objeto inanimado.

Segundo caso de estudo – “Cinema Mudo Drama”

Violência Doméstica

Segundo a Organização Mundial de Saúde (OMS) é possível ser visto como uma atitude de violência doméstica tudo o que pode ser visto como uma ameaça ou uma ação intencional (física ou psicológica) realizada relação a outro(s), concretizada por um namorado(a)/ex/familiar. Ou seja, tudo o que possa resultar em danos físicos, psicológicos, emocionais, sexuais ou privações económicas e sociais.

Nos últimos anos, este tipo de violência tem aumentado significativamente, principalmente, o número de casos que terminam em morte. A violência exercida contra as mulheres, principalmente a doméstica, nunca pode ser vista como um ato isolado. Apesar de se verificar das mais diversas formas, nas diversas sociedades, as vítimas são, na sua maioria, indivíduos que se enquadram em grupos como os dos idosos, crianças e mulheres (elementos considerados, pela sociedade, como os mais vulneráveis).

Em Portugal, já foram desenvolvidas por organizações como a APAV-Associação Portuguesa de Apoio à Vítima e a PSP-Polícia de Segurança Pública algumas medidas para lutar contra esta violência. Esta forma de prevenção permitiu, por outro lado, a visibilidade de casos domésticos pelo país fora. Além disso, é possível perceber que não existe uma classe social mais afetada que outra. Independentemente de ser uma família com muitas ou poucas dificuldades ambas podem apresentar ambiente violentos.

Geralmente, o agressor cria uma hierarquia de poder em relação à vítima, havendo a possibilidade de existência de violência em relações entre: cônjuge/ex-cônjuge, namorado(a)/ex-namorado(a), pais/filhos, avós/netos, entre outros.

Além disso, os agressores são também vistos como testemunhas de situações violentas durante a sua infância ou então associados a consumo de álcool, desemprego ou com pouca autoestima. Assume-se também que quando o homem é defensor dos estereótipos sociais, em relação ao género (ex: o lugar da mulher é na cozinha), maior é a possibilidade de ele originar situações de violência doméstica. Por outro lado, a vítima é normalmente vista como uma mulher, caracterizada por traços emocionais dependentes e depressivos.

Segundo Walker (2009), esta violência pode ser vista como um ciclo dividido em três fases. Na primeira fase dá-se o desenvolvimento de uma tensão, pode ser um momento imprevisível,

mas com a repetição destas situações, pode dar origem a um padrão. Segue-se o momento exato da ação violenta: normalmente, começa com a violência verbal, passando, depois, à física. Tende a ser cada vez mais agressiva. A terceira fase designa-se por fase de reconciliação ou lua-de-mel onde o agressor mostra arrependimento (através de desculpas) e cria promessas. (APAV)

Em relação às vítimas, estas podem apresentar dificuldade em agir para encontrar a liberdade. Isto porque apresentam medo de possíveis represálias, não terem a possibilidade de se sustentar a nível económico ou emocional (devido à dependência para com o agressor), filhos, desconhecimento das ajudas disponibilizadas e/ou fatores sociais, culturais e religiosos. (APAV, 2010) Esta dimensão psicossocial é abordada por Walker, (1999), Emakunde (2004) e Barroso (2007). Infelizmente, todas as vítimas apresentam esperança, em algum momento, da mudança de atitude por parte do agressor.

A não exposição pode também dever-se a situações de vergonha. Assim, a vítima mantém-se em silêncio. A aceitação da vítima deste tipo de violência pode também surgir da premissa de que a culpa é delas pois ou se colocam em níveis inferiores aos das suas exigências ou então foram manipuladas pela sociedade ou pelo próprio agressor a pensar assim. Por exemplo: “Ele bateu-me porque eu não fiz uma boa refeição.”

A violência doméstica não ocorre apenas de homem para mulher. Aliás, pode-se afirmar que cada género sofre mais de um tipo de violência que o outro – enquanto a mulher é mais vitimizada pelas ações físicas e/ou sexuais, o homem sofre mais pela violência psicológica, devido a situações de abandono e/ou rejeição. E isso verifica-se pelas mortes e vítimas resultantes da violência doméstica, que se encontram nos registos.

A VD pode acontecer ao longo de várias gerações: mulheres que se deparam com estas situações e mais tarde as filhas sofrem do mesmo. O problema é quando afirmam que esta atitude é “natural” e depois transmitem à descendência que situações violentas devem ser aceites. Como se fosse uma sina ou uma tradição que deve ser assumida como parte da família. Além disso, este tipo de violência pode ser associado a fatores socioculturais, relacionados com as definições de “género” e a uma hierarquia de poderes que é distribuída pelos elementos da família.

Apesar de se ter assistido a mudanças nos últimos tempos, a violência provocada sobre as mulheres continua ainda muito agarrada às distribuições de poder, baseadas num modelo de dominador-submisso.

Processos de Produção

Todos os dias somos invadidos com notícias sobre casos de violência doméstica. E, como tal, esse assunto reflete-se na arte.

Desafiados a criar um projeto em uma semana, os três alunos de teatro decidiram usar a sua liberdade de escolha de tema para abordar algo tão presente no quotidiano. A única escolha que esteve condicionada foi o género que deveriam seguir: tragédia ou comédia.

O período de trabalho desta performance foi inserido numa sequência de duas semanas de formações, tendo sido a primeira referente ao Teatro do Gesto e a segunda ao Cinema Mudo. Ambos são importantes em qualquer género teatral pois abordam as diferentes formas de expressão corporal.

Por um lado, o Teatro do Gesto assume uma importância central na composição de qualquer narrativa. Nele, o corpo, os movimentos, os gestos, as palavras e a pantomima guiam o ator nos momentos de criação de espaços, objetos e histórias, nas quais os aspetos visuais são impulsionadores do drama e da comédia. Nesta semana de trabalho intensivo sobre o Teatro do Gesto foram desenvolvidos métodos de trabalho usando o corpo como ferramenta principal e a banda desenhada como linguagem visual e desafio. O módulo seguinte baseou-se nas linhas construtivas do cinema mudo. Neste universo, os atores são desafiados a investigar a poesia, os códigos, o humor, a ingenuidade e a musicalidade do género. Depois desta semana intensiva de criação existiu a primeira apresentação pública, nas instalações da escola.

Após o desenvolvimento de vários projetos durante o ano letivo, a EVOÉ propõe uma apresentação, num fim-de-semana, designado por “The Best Of”. Aqui, o responsável pela direção da escola escolhe os melhores projetos para uma apresentação condensada nesse fim-de-semana. Quando o projeto foi selecionado para voltar a ser apresentado, os atores/criadores dispuseram de mais uma semana para se focarem no espetáculo. Apesar de ele ter sido melhorado para a sua reposição, essa melhoria reviu-se em questões mais técnicas e na preocupação de limar certos detalhes como, por exemplo, as formas expressivas.

O projeto, tal como o “Mulheres-tráfico”, não definiu um público-alvo específico. Existiu apenas a vontade de mostrar à sociedade uma realidade que atormenta milhares de mulheres.

A linha narrativa foi sendo criada consoante o trabalho desenvolvido nos momentos de ensai que decorriam de segunda a sexta, das 15h às 19h. Foi realizada uma pesquisa sobre os casos

reais de violência doméstica e depois criou-se uma história. Estando inserido num contexto académico não existiu qualquer tipo de financiamento para o projeto.

No entanto, até que ponto as escolhas por estes três jovens não são manipuladas pelas notícias a que têm acesso?

Isto porque se nota, efetivamente, uma camuflagem de situações reais que abrangem a violência doméstica. Se as histórias presentes nas notícias diárias representam a única verdade, como é que, através dos padrões estabelecidos, não se consegue reduzir os números de casos violentos?

Será que a promoção destes casos, com o objetivo de sensibilizar e prevenir, estão na verdade a ter o resultado oposto e a promover mais violência? ‘

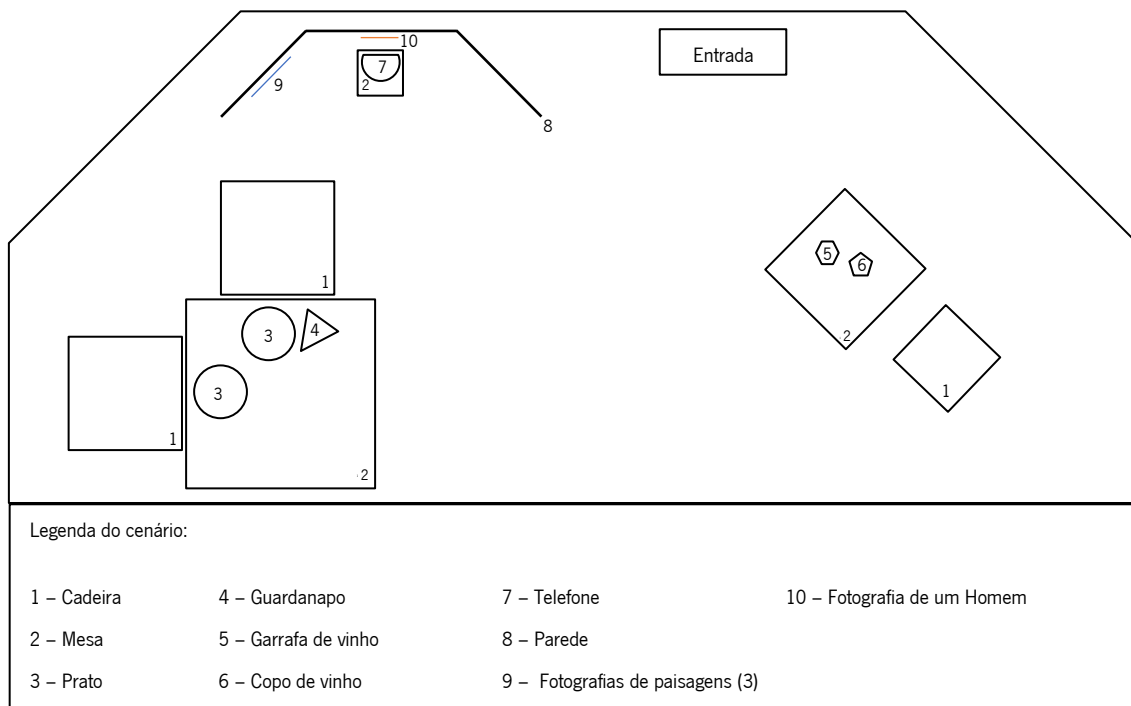
Análise – Aplicação do Questionário Barreto

Ao contrário do que acontece com o Tráfico de Seres Humanos, notícias e informações sobre a Violência Doméstica preenchem, de forma intensiva, o nosso dia a dia.

É a este tema que alguns alunos da Escola de Teatro – EVOÉ decidiram dar corpo. Num projeto inserido numa unidade curricular, surge a vontade de retratar, em palco, um tema que se torna, por vezes, um objeto estereotipado ou, noutras vezes, estereotipa situações de violência.

Recorrendo a um estilo de teatro-mudo, os três alunos (duas raparigas e um rapaz) dão origem a uma narrativa criada por si. Retratam a história de uma mulher (a filha), significante de muitas mulheres da sociedade contemporânea, vítima desta violência.

Quando o público entra no espaço físico não se encontra ninguém em cena. O público depara-se com o cenário do espetáculo e é possível, de imediato, perceber qual o ambiente para qual a cenografia remente.



Esquema 10 - Desenho cenográfico do espetáculo "Cinema Mudo-Drama".

Em primeiro plano (ver esquema 9), do lado esquerdo, como zona um, encontra-se uma mesa com uma toalha azul. Nela estão colocados dois pratos de barro e um guardanapo num dos lugares. Em seu redor encontram-se duas cadeiras. Do lado direito, como zona dois, existe uma mesa, que serve de suporte a uma garrafa de vinho e um copo de vinho. Ao lado está uma cadeira.

Em segundo plano (ver esquema 9), como zona três, imediatamente atrás da zona um, encontra-se uma parede. Num dos lados estão penduradas três fotografias, de diversos locais e uma fotografia-retrato de um homem. Este apresenta-se vestido com uma farda policial e também um conjunto de três fotografias de diversos locais. Encostado à parede existe uma mesa de apoio, alta, onde está colocado um telefone.

Todo o cenário remete para um ambiente familiar: uma casa. Sendo que a zona um representa parte de uma sala de jantar, a zona dois para um espaço onde se pode relaxar. A zona três não remete para uma parte específica da casa por isso pode ser um corredor ou parte de uma divisão.

O público é levado a entrar num espaço físico fechado, chegando a ser um pouco claustrofóbico, devido às suas características físicas: pouca altura e largura do auditório. Esta sensação de compressão espacial pode afetar a receção do espetáculo por parte do público. Este pode começar a desenvolver momentos de ansiedade e o sucesso da transmissão de mensagem pode ficar comprometido.



Figura 9 - Espaço do público durante o espetáculo

Quando o espaço do público ficou preenchido, os focos foram diminuindo a sua intensidade luminosa até alcançarem um momento de “blackout”. Segundos depois, a luz volta a surgir e cria um recorte circular no espaço, de modo a dar foco a uma mulher presente em cena, sentada numa cadeira com uma carta na mão. A luz apresenta uma tonalidade quente que realça a familiaridade já apresentada pelo cenário. Além disso, pode também indicar traços de personalidade da personagem que está a realçar, como a ternura, o carinho, o aconchego e forma calorosa que ela pode apresentar nas relações que cria com as pessoas à sua volta.



Figura 10 – Momento do espetáculo “Cinema Mudo - Drama”

À iluminação começam-se a juntar as notas iniciais da música “*Albinoni's Adagio*, da- London Philharmonic Orchestra & David Parry, do álbum “The 99 Most Essential Classical Pieces in Movies”. Esta música, caracterizada pelas linhas barrocas, apresenta um tom depressivo e é, normalmente associada a situações melancólicas e vista até como um *cliché* para momentos

tristes. Esta escolha pode tornar-se significativa do tipo de momento que o público está prestes a presenciar ou de toda a situação em geral.

A música continua e a história inicia-se com uma mulher que está de forma entusiasmada a ler um documento. Inicialmente, ela apresenta-se feliz com o que lê, mas, por vezes, vai deixando transparecer sensações de medo e preocupação. Esta emoção é transmitida através de mudanças de expressão, principalmente, quando dirige o seu rosto para o lugar, onde se pode perceber que é a entrada do espaço físico onde se encontra. Os gestos que acompanham as expressões também reforçam esta ideia, visto que ela vai dirigindo o olhar da carta para a porta de entrada.

Por vezes, aproxima, carinhosamente, para si, o papel que guarda nas mãos e sorri. O público fica a saber que o que está escrito nessa carta é algo positivo na sua vida. Contudo, apesar da felicidade, há algo complexo e escondido que ainda não foi partilhado tanto que existe um instante em que ela tenta escondê-la e opta por o fazer debaixo da toalha de mesa.



Figura 11 – Momento do espetáculo “Cinema Mudo – Drama”

A dado momento, a mulher levanta-se e dirige-se ao telefone para realizar uma chamada. É perceptível a identidade da pessoa do outro lado da linha, quando, através de uma leitura labial, ela pronuncia: “Mãe!”. A conversa continua e ela diz: “Como estás? Tenho uma boa notícia para ti.” Esta partilha de informação pode apresentar um problema: se no público se encontrar alguém que não conheça a Língua Portuguesa vai perder essa informação.



Figura 12 - Momento do espetáculo "Cinema Mudo – Drama"

Figura 13 - Momento do espetáculo "Cinema Mudo – Drama"

Em seguida, é-nos apresentada uma nova personagem: a mãe. Ambas apresentam uma relação de proximidade a partir de situações de abraços e sorrisos de uma para a outra. O que não acontece entre a Mãe e a figura presente na fotografia-retrato. Isto porque, a primeira pergunta que ela faz à filha é se ele se encontra em casa. Depois de negar a informação, a filha decide partilhar com a mãe e com um público a novidade: está grávida. A mensagem é transmitida através do gesto de carícia da sua barriga. Um gesto que provoca bastante alegria na cena.



Figura 14 - Momento do espetáculo "Cinema Mudo – Drama"

Todo o ambiente muda quando a figura masculina entra na ação e o pânico se instala no momento em que o homem direciona um olhar assustador para a sua sogra. Quando ele pousa o seu chapéu no cabide, elas inclinam-se para trás, de uma forma defensiva. Mais uma vez, o homem torna-se agressivo e, através de gestos de grande dimensão e rígidos, expulsa a mãe da casa.

De uma forma protetora, esta tenta levar a sua filha consigo estendendo-lhe a mão. Contudo, sem sucesso, apesar de a decisão não ter sido feita com toda a certeza.

A postura da filha torna-se tensa. Isto é visível através da elevação dos ombros.

Assim, é possível concluir que a fase que é vista como a primeira do ciclo da violência doméstica pode ter tido início neste momento.



Figura 15 - Momento do espetáculo "Cinema Mudo - Drama"

Dá-se lugar a uma situação que pode ser vista como manipuladora: ele dirige-se à sua esposa, respira fundo, relaxa e, pegando-lhe nas mãos, dá-lhe um beijo na testa (gesto associado a questões de respeito). Depois de tudo o que acabara de acontecer, adquire um tom irónico.

A dominação masculina e a desigualdade de género podem ser encontradas no momento em que o homem e a mulher partilham momentos a dois. Após a situação, anteriormente retratada, a mulher começa a tratar do marido: retira-lhe o casaco para o guardar e, em seguida, vai buscar a refeição, preparada por si, para o servir. Antes de se sentar, o homem dirige-se à mesa da zona dois onde pousa a arma, que transporta consigo no cós das calças.

Todas estas ações são concretizadas com um sorriso na casa. A mulher está a servir o homem e, por isso, cumpre os deveres da mulher, definidos por uma sociedade estratificada.

A primeira fase, promotora da tensão, fica completa quando o indivíduo do sexo masculino não gosta da refeição que lhe foi servida. Depois da primeira colher de comida, a sua expressão altera-se por completo tal como a sua expressão corporal. Ele começa a discutir e a reclamar com a mulher chegando a bater com o punho cerrado em cima da mesa, sem medo de se magoar.



Figura 16 – Momento do espetáculo “Cinema Mudo – Drama”

Figura 17 – Momento do espetáculo “Cinema Mudo – Drama”

Simultaneamente, a mulher pede desculpa, assumindo a responsabilidade por toda a situação. De nada lhe servir, o homem levanta-se um pouco e debruça-se sobre a mesa e a companheira, ao que esta se tenta proteger, recuando as costas e aumentando a distância física que os separa. Em seguida, ele afasta-se e dirige-se para a zona três (perto da mesa que contém o copo e a garrafa de vinho) e trata a mulher como se fosse sua empregada e obriga-a a servir-lhe a bebida, ao que ela obedece com uma postura conformada, ombros tensos e olhar cabisbaixo. Com pressa para ser servido, ele retira o copo antes do tempo, fazendo com que ela derrame um pouco de vinho por cima dele. Nesse momento a situação não tem retorno.

A segunda fase do ciclo já começou. Automaticamente, a mulher apressa-se a limpar o líquido vertido, mas ele agarra-a pelos pulsos e arremessa-a contra a mesa de jantar. Caída no chão, numa posição fetal, começa a gritar (ainda que de uma forma muda). Agarra-se à sua barriga e tenta pedir ajuda. Ele sai, apressadamente.

Mais tarde, a sua mãe surge em seu auxílio e ajuda-a a sentar-se na cadeira ao seu lado. No entanto, no momento do regresso do agressor, ao deparar-se novamente com a sogra, agarra-lhe o pulso de forma violenta, de modo a tentar controlá-la. Em seguida, coloca as suas mãos em redor do pescoço da mãe da esposa e tenta matá-la. Para tentar solucionar a situação, a jovem alcança a arma, deixada em cima da mesa e ameaça-o de morte.

De modo a tentar controlar a situação, o homem afasta-se e tenta retirar a arma das mãos da companheira. No momento em que alcança a pistola, de forma acidental, ou talvez não, dá-se um disparo.



Figura 18 – Momento do espetáculo "Cinema Mudo – Drama"



Figura 19 – Momento do Espetáculo "Cinema Mudo – Drama"

Ele cai no chão, quase morto, e a jovem, em pânico, coloca-o sobre o seu colo. Chora compulsivamente e no momento em que ele morre ela beija-o. É neste momento de fim de vida que a iluminação sofre novamente uma alteração. Começa a recortar o espaço e ilumina apenas o casal. A intensidade luminosa começa a baixar, em modo fade out, até desaparecer por completo.



Figura 20 - Momento do espetáculo "Cinema Mudo – Drama"



Figura 21 – Momento do espetáculo "Cinema Mudo – Drama"

Durante todo o tempo de narrativa a música *Albinoni's Adagio* acompanha, como plano de fundo, as diferentes energias provocadas pela performance. Numa fase inicial do espetáculo, toda a narrativa vai sendo partilhada de uma forma mais lenta. Com o desenrolar da ação, esta vai

ganhando intensidade e as cenas começam a reduzir o tempo de intervalo entre si – começam a ser reproduzidas umas seguidas das outras.

É possível verificar que a considerada fase três (reconciliação) do ciclo da violência doméstica não só se encontra presente em palco em forma de ação como também está codificada em outros aspetos da encenação.

Desde o início, a personagem feminina apresenta uma mancha roxa (nódoa negra) no lado esquerdo da sua face indicando que, num passado recente, ela passou por um episódio violento. Além disso, quando ele se aproxima dela depois de ter expulsado a mãe dela de casa, também simboliza que ele, após situações mais fervorosas, mostra um lado mais carinhoso. Iludindo assim a vítima e alimentando a esperança pela mudança.

A nível de figurinos, a jovem mulher apresenta uma imagem cuidada: uma blusa branca, uma saia em tons rosados, umas meias opacas claras, um colar de pérolas e uns sapatos e um cinto castanhos. O seu cabelo é curto e encaracolado tendo como acessório um pequeno gancho em forma de uma flor cor-de-rosa. À anca, preso na saia, transporta um pano de limpeza – um reforço dos estereótipos associados ao papel da mulher na sociedade. Complementando com as outras ideias, a mulher é então vista como a dona de casa obediente e sem pensamento que não fosse o de passar a ferro, limpar e cozinhar a refeição à espera do marido. Tudo feito de modo a agradá-lo. Para além da caracterização representativa da nódoa negra da face, apresenta alguma maquilhagem simples: um risco preto nos olhos e uma sobra da mesma cor que a saia.

Realçando o elo de ligação entre as duas personagens femininas, o figurino da mãe vai de encontro ao da filha. Assim, apresenta-se com uma camisa branca, uma saia travada (com um padrão castanho), meias opacas e sapatos pretos. Nos seus ombros tensos transporta uma carteira amarelada. Tal como a filha, ao pescoço tem um colar de contas. O seu cabelo é igualmente curto e encaracolado e tem, como acessório, um gancho, em forma de flor branca.

Como figura masculina foi desenhada uma personagem com a profissão de polícia: alguém com poder que, supostamente, deve zelar pela segurança de todos os cidadãos. No entanto, também representa força. Apresenta-se vestido com a farda. Umas calças azuis escuras, uma camisa branca e um casaco azul. Transporta um boné azul, que coloca ou retira consoante a entrada e saída de cena e umas botas pretas de cano alto. Ao peito transporta um crachá devido à sua profissão. Apresenta uma caracterização que torna as suas expressões mais rígidas e fortes: uma barba e bigode pretos, assim como umas sobrancelhas grandes.

Neste tipo de género teatral é necessário ter atenção aos signos a que se recorre. É preciso ter noção de quem está a receber o espetáculo e a que sociedade pertence. Isto porque toda a peça é estruturada e criada segundo os códigos presentes na comunidade dos três atores/criadores.

Ao longo do espetáculo é perceptível que foram utilizados, em cena, diversas situações estereotipadas ou de cliché. Nele encontramos uma mulher associada às lides domésticas e à missão de tratar bem do marido. Por sua vez, este é quem se responsabiliza pelas finanças do agregado obtendo o seu rendimento com uma profissão de poder e força. Numa situação de violência doméstica, os alunos decidiram colocar um homem que, aparentemente, protagoniza situações relacionadas com o álcool e agride a mulher quando ela falha para consigo.

Esta opção de representação (uso de estereótipos) deste tema faz-me questionar o porquê do seu recurso. Terá sido feita para realçar e criticar o problema da sociedade se organizar em estereótipos ou foi uma ação, inconscientemente, provocada pela própria sociedade envolvente e as suas normas?

Como espectadora e elemento de uma sociedade, no fim, questiono: sabendo nós tão bem da existência destas situações e reforçando sempre essas mesmas situações porque é que elas continuam a fazer parte das notícias que diariamente preenchem os jornais e fazem notícias?

Considerações Finais

No início, o espetáculo teatral resumia-se aos cultos dedicados a Dionísio, o deus grego da vinha e do vinho, e caracterizava-se pela linha cômica e trágica (raízes do teatro moderno). A sua evolução tornou-o mais cívico e um espelho da sociedade e, reconhece-se então, no teatro, vários aspetos comunicativos que se mantêm desde os primórdios, inicialmente, mais relacionados com o sagrado e profano.

Ao longo dos últimos anos, a relação criada entre o que acontece em palco e o público foi sendo alterada com o tempo histórico, caracterizando-o. Esta específica forma de comunicação, provocada por uma linguagem teatral, dá-se através de uma ligação entre os diferentes elementos de um espetáculo: direção de cena, interpretação verbal e não-verbal, sonoplastia, iluminação, entre outros, sendo que cada um apresenta os seus sistemas e códigos, que se relacionam entre si. Portanto, não se deve assumir que o emissor seja sempre um ser humano, pois o espaço cénico, apesar de ser algo inanimado, transmite uma mensagem. Além disso, qualquer cenário que receba um espetáculo ou uma situação comunicativa influencia a receção de mensagens e conteúdos. O espectador é, cada vez mais, alvo de provocação nos diferentes níveis sensoriais. Portanto toda a experiência vivida durante um espetáculo, começa a ganhar grandes proporções de intensidade. Esta, é de tal forma elevada que promove pensamentos e ações na vida real em relação aos temas abordados em cena, como é o caso da violência contra a mulher.

Num determinado momento, as mulheres deixaram de ter medo e falaram. Deixaram de ser vítimas e cúmplices de um silêncio que tem tirado a vida a um elevado número de mulheres. Essa consciencialização permitiu o início de uma luta contra as práticas violentas e complexas que existem numa sociedade estratificada por géneros. As mulheres falaram e expuseram dor e sofrimento, momentos de terror. Uma sociedade violenta que manipula, que esconde e que exerce poder sem se preocupar com as consequências. Agora, cabe a cada um de nós continuar a lutar, utilizando os recursos a que temos acesso porque o género não deve ser justificação para situações de desigualdade ou violência. Somos seres humanos: todos diferentes, mas todos iguais. Todos surgimos e nascemos da mesma forma, respiramos, mantemos um corpo com vida, até ao momento em que não é mais possível. Se tirarmos a pele que nos caracteriza exteriormente, não há diferenças. temos o mesmo tecido muscular, uma estrutura esquelética semelhante. Porque vamos estruturar uma sociedade devido às características genitais?

Devemos lutar por uma sociedade livre de estereótipos, normas e regras sociais promovedoras de situações de dominação e submissão. É preciso falar e agir. É preciso expor situações violentas sem medo de agentes institucionais que governam a sociedade baseando-se em políticas egocêntricas.

Ninguém deveria permitir que alguém passe por situações tão violentas como estas. Cada um de nós tem pais, irmãos, amigos, conhecidos. Podemos ou não ser mulheres, mas todos conhecemos mulheres. Vivemos em sociedade com crianças e jovens. Não vamos ser cúmplices de tamanha desumanização. Porque “se há oferta, é porque há procura”.

A violência é uma realidade que trespassa grupos sociais, orientações sexuais e sociedades. Erradamente ao que se assume quando se aborda o tema da violência, esta não tem, nem deve ser vista como algo que só acontece em casa ou concretizada pelo homem em relação à mulher. Devemos afastar as ideologias relacionadas com a desigualdade de género. Nem sempre a violência corresponde ao que se vê na televisão. Nem sempre a violência sexual, por exemplo, se verifica apenas num beco com um estranho qualquer ou com um homem a agredir a mulher. Pode ser o próprio companheiro, na cama partilhada pelos dois. Os exemplos de violência abordados ao longo da dissertação mostram isso mesmo: nem tudo é assim tão linear ou longe de nós próprios.

A violência é um ciclo que se vai tornando vicioso e quase que aceitável por grande parte da sociedade contemporânea. Essa atitude de testemunhá-la (violência) e de nos mantermos no nosso cantinho “porque não é connosco”, não pode continuar. Devia ser esta a atitude considerada como vergonha e não a de denunciar abusadores e agressores.

Através da partilha destas e outras histórias, no nosso dia a dia, existem sempre palavras que as vão acompanhar - vítima, agressor – e os rótulos são uma maneira de organizar conceitos, mas também podem ser desumanizadores nas suas conotações. Quando se fala em vítima, a imagem que é associada é a de uma pessoa diminuta, desonrada e inferior aos outros, por sua vez, falar de um agressor é falar de alguém desumano, um monstro. Mas como podemos entender o que, na sociedade, produz violência se nos recusamos a reconhecer a humanidade daqueles que a praticam? E como é que podemos ajudar sobreviventes se estamos, constantemente, a fazê-los sentirem-se inferiores? Como podemos encontrar uma solução a uma das maiores ameaças às vidas de mulheres e crianças em todo o mundo, se as palavras que usamos fazem parte do problema? As palavras têm um poder imenso e, como tal, não podem ser subestimadas.

Sem dúvida que existe uma reflexão a acontecer agora com a leitura desta dissertação. Assim, é possível afirmar que existe uma responsabilidade de nos juntar em sociedade e lutar contra estas problemáticas sociais. E não há uma fórmula pré-concebida que diga como é que se deve agir. Podemos é tentar prevenir, educando-nos sobre violência, mas ninguém pode assumir o direito de dizer a alguém como se deve lidar com a sua dor. Quebrar esse silêncio não é fácil. E, dependendo do lugar onde nos encontramos, falar sobre violência pode trazer-nos consequências fatais a nós e a quem tentamos ajudar. Temos de provocar situações onde elas possam falar sem que se sintam excluídas ou marginalizadas ou em perigo de vida. O privilégio de ter uma voz deve ser um direito de todos. E com ele deve-se assumir a responsabilidade de a usar. Além disso, temos de deixar de tratar a violência como um problema unicamente da mulher.

É urgente criar espaço e tempo para estas vítimas e o teatro é uma forma de permitir isso. E de que forma? Em primeiro lugar, o teatro, através das características dinâmicas, permite aprofundar o conhecimento individual e de uma comunidade através do desenvolvimento de espetáculos pensados ao pormenor para transmitir essas problemáticas sociais. Em segundo, a partilha de situações, em contextos de proximidade, num espaço teatral, visa a valorização dessas mesmas vítimas. O teatro é capaz de promover e integrar essas vítimas, numa sociedade cega por normas desatualizadas, sexistas e desiguais.

Como parte do mundo cultural, o teatro não será suficiente para concluir a mudança de mentalidade e pensamento devido a questões de poder. Pode ser visto como uma forma de tentativa de mudança, mas enquanto continuarem a existir instituições com poder extremo que lucrem com situações de violência, não há forma de dizimar episódios destes da sociedade. O poder e a violência, embora sejam fenómenos distintos, geralmente apresentam-se juntos. Onde quer que se combinem, o poder é, conforme verificamos, o fator fundamental e predominante. No entanto, podemos lutar e se, por cada dia, mais uma pessoa se juntar a esta luta, um dia vamos chegar lá.

A sociedade devia unir-se para defender a humanização e não reprimir quem precisa de quebrar o silêncio.

Bibliografia

AMÂNCIO, Lúcia, “Feminismo”, Dicionário de Filosofia Moral e Política, Instituto de Filosofia da Linguagem, 2004. Disponível em <http://ifl.pt/file/uploads/0b1f2c0aedeca4824b113f52e6309fc5.pdf>. [consultado em 11.06.2018]

APAV - Associação Portuguesa de Apoio à Vítima. Disponível em <http://www.apav.pt/portal/> [consultado em 23.05.2018]

ARENDT, H. (1994). *Sobre a violência*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará.

ARTAUD, A. (1995). *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva.

BARROSO, Zélia (2007). *Violência nas Relações Amorosas. Uma análise sociológica dos casos detectados nos Institutos de Medicina Legal de Coimbra e do Porto*, Lisboa: Edições Colibri/SociNova.

BEAUVOIR, Simone [1949], *O Segundo Sexo – Vol.1*. trad Sérgio Milliet, Quetzal, Lisboa, 2009.

BEAUVOIR, Simone [1949], *O Segundo Sexo – Vol.2*. trad Sérgio Milliet, Quetzal, Lisboa, 2008.

BETTERTON, R. (2007). *Olhar feminista: olhar o feminismo*. in *Género, Cultura Visual e Performance*. Antologia Crítica (2011). 1ªed. Vila Nova de Famalicão: Húmus.

BOAL, A. (2009). *Teatro do Oprimido e o Outras Poéticas Políticas*. 6ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. (1ª edic)

BONIATTI, E., & Brenneisen, E. (2006). *Ética e Educação Sócio-Política no Teatro Documental*. Revista Trama (nº2, vol. 4, 2º semestre).

BOURDIEU, Pierre [1998], *A Dominação Masculina*. trad Júlia Ferreira, Relógio d'Água, Lisboa, 2013.

BRECHT, Bertolt (1967). *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. (1edição)

BUTLER, J. (2003), *Problemas de género: Feminismo e Subversão da Identidade*. Trad. Renato Aguiar. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro.

_____. (2004). *Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*”, in *The Performance Studies Reader* (BIAL, H.) Londres e Nova Iorque: Routledge.

CARRERA, André; BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria de. (2013). *Entre mostrar e vivenciar: cenas do teatro do real*. Sala Preta, Revista de Artes Cênicas

- CARROL, N. (2006). *Philosophy and Drama: Performance, Interpretation, and Intentionality*. In Journal of Aesthetics and Art Criticism. Canada: The PhilPapers Foundation.
- COLLIER, J.; ROSALDO, M. (1980). *The use and abuse of Anthropology Reflections of Feminism a Cross-Cultural Understanding. V.5. Nº3. Chicago: University Chicago Press.*
- COLLIN, Françoise (1991), «Diferença e diferendo. A questão das mulheres na Filosofia», in Duby, G.; Perrot, M. (dir.), *História das Mulheres: o século XX*, vol.V, Porto: Afrontamento.
- CCIG – Comissão para a cidadania e igualdade de género. Disponível em: <https://www.cig.gov.pt/>. [consultado em 17.06.2018]
- DAWSON, Gary Fisher. (1999). *Documentary theatre*. in *Género, Cultura Visual e Performance*. Antologia Crítica (2011). 1ªed. Vila Nova de Famalicão: Húmus.
- DESGRANGES, Flávio. (2003). A pedagogia do espectador. in *Género, Cultura Visual e Performance*. Antologia Crítica (2011). 1ªed. Vila Nova de Famalicão: Húmus.
- DIAMOND, E. (1996). *Teoria brechtiana / teoria feminista. Para uma crítica feminista géstica*. in *Género, Cultura Visual e Performance*. Antologia Crítica (2011). 1ªed. Vila Nova de Famalicão: Húmus.
- Elam, K. (2002). *The semiotics of theatre and drama*. 2ªed. New York: Routledge.
- EM CENA: O TEATRO COMO OLHAR CRÍTICO À VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER. Revista Científica Semana Acadêmica. Fortaleza, ano MMXI, Nº. 000003, 10/07/2013.
- FERREIRA, S. (2014). *Teatro e Igualdade de Género: uma intervenção social e artística*. Mestrado em Teatro – Especialidade em Teatro e Comunidade. Instituto Politécnico de Lisboa – Escola Superior de Teatro e Cinema, Amadora.
- FOUCAULT, Michel (1980), *Sexuality and Solitude*, in Carrete, Jeremy, R. (ed.), Religion and Culture, Manchester: Manchester University Press.
- GIORDANO, Davi. (2013). *Breve Ensaio sobre o Conceito de Teatro Documentário*. eRevista Performatus, Inhumas, ano 1, n. 5. ISSN: 2316-8102
- GUÉNON, D. (2004). *O Teatro é Necessário?* Trad F. Saadi. São Paulo: Perspectiva.
- HERBERT, I; STEFANOVA, K. (2009). K. *Theatre and Humanism in a World of Violence*. Sofia: St. Kliment Ohridski University Press
- KRESS, G. (2010). *Multimodality: a social semiotic approach to contemporary communication*. 1ªed. New York: Routledge.

_____; VAN LEEUWEN, T. (2006). *Reading Images – The grammar of visual design*. London: Routledge.

LEHMANN, Hans-Thies. (2018) *Teatro pós-dramático*. Trad. Manuela Gomes e Sara Seruya. Lisboa: Orfeu Negro.

MACEDO, A.; RAYNER, F. (2011) *Género, Cultura Visual e Performance*. Antologia Crítica. 1ªed. Vila Nova de Famalicão: Húmus.

MARINIS, M. (1993). *The Semiotics of Performance*. Trad Áine O' Healy. United States of America: Indiana University Press.

MEYERHOLD, V. E. (1993). *Teoria Teatral*. Madrid: Editorial Fundamentos. (1aedic

MOURA, V (2003). *O Espaço Teatral e a Condição do Espectador*. Universidade Do Minho. Braga.

_____. (2009). *Arte em Teoria – Uma Antologia Estética*. 1º ed. Vila Nova de Famalicão: Húmos

MOLES, Abraham A. (1974). *Sociodinâmica da cultura*. São Paulo: Perspectiva. Ed. Universidade de São Paulo.

NICHOLS, B. (2005) *Introdução ao documentário*. Campinas in *Género, Cultura Visual e Performance*. Antologia Crítica (2011). 1ªed. Vila Nova de Famalicão: Húmus.

NOGUEIRA, Conceição, (2005), “Discriminação”, *Dicionário da Crítica Feminista*, Porto: Editora Afrontamento.

OSIPOVICH, D. (2006), *What is a theatrical performance?*. In *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Canada: The PhilPapers Foundation.

PAVIS, P. (2005), *A análise de espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*, 1ªed. trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspetiva.

PAVIS, P. (1999), *Dicionário de teatro*. Perspectiva. São Paulo (1º edição)

PAVIS, P. (1982) *Language of the Stage: Essays in the Semiology of the Theatre*. Nova Iorque: Performing Arts Journal Publications.

PISCATOR, Erwin. (1968). *Teatro político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

PICON-VALLIN, B. (2005). *Os novos desafios da imagem e do som para o ator*. In *Género, Cultura Visual e Performance*. Antologia Crítica (2011). 1ªed. Vila Nova de Famalicão: Húmus.

POLLOCK, G. (1998). *A modernidade e os espaços da feminilidade*. In *Género, Cultura Visual e Performance*. Antologia Crítica (2011). 1ªed. Vila Nova de Famalicão: Húmus.

- RAMOS, Fernão P. (2008). *Mas afinal... o que é mesmo documentário?*. São Paulo: Editora Senac.
- SAFFIOTI, H. (2004), *Gênero, patriarcado, violência*. Coleção Brasil urgente. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo.
- _____. (1994). *Violência de Gênero: Poder e Impotência*. Rio de Janeiro: Livraria e Editora Revinter Uda.
- _____. (1999). *O estatuto teórico da violência de gênero*. In: SANTOS, J.V. T. (org.). *Violência em tempo de globalização*. São Paulo: Hucitec.
- SALTZ, D. (2001). *What theatrical performance is (not): The interpretation fallacy*. In *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Canada: The PhilPapers Foundation.
- _____. (1991). *How to do things on Stage*. In *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Canada: The PhilPapers Foundation.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. (2005). *O espetáculo e a demanda do real*. In: *Comunicação, cultura e consumo*. Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais.
- SCOTT, Joan W. (1990). *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. *Educação e Realidade*, vol. 16, no 2, Porto Alegre.
- SOLMER, A. (2003). *Manual de Teatro* (2ª ed.). Lisboa: Temas e Debates.
- STANISLAVSKI, K. (1936) *A Preparação do Ator*, ed.764, Coleções Arcádia
- SZONDI, P. (2001). *Teoria do drama moderno*. trad Luiz Sérgio Rêpa, São Paulo: Cosac & Naify Edições.
- Teatro em Portugal: The ladies are not for burning. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/47132786.pdf>. [consultado em 17.06.2018]
- UBERSFELD, Anne (2005). *Para ler o teatro*. Tradução de José de Simões (cord.) São Paulo: Perspectiva. (1ª edição)
- VIEIRA, J. A. (2007) *Reflexões sobre a língua portuguesa: uma abordagem multimodal*. Rio De Janeiro: Vozes.
- Violência contra a mulher. Disponível em: <http://seer.assis.unesp.br/index.php/psicologia/article/download/520/476/>. [consultado em 17.06.2018]
- WOLFF, J. (2003). *Recuperando a corporalidade. Feminismo e política do corpo*. In *Gênero, Cultura Visual e Performance*. Antologia Crítica (2011). 1ªed. Vila Nova de Famalicão: Húmus.

WOLLHEIM, R. (2001). *Art of Painting: Art as Representation and Expression*. Cambridge University Press.

Anexos

Questionário Helbo

1. Espaço cénico

- A sua forma e a forma do teatro?
- A sua natureza (mimética-lúdica)?
- Coordenadas do espaço (aberto-fechado, altura-profundidade, vasto-reduzido, vazio-ocupado)
- Relações do cénico e do extracénico?
- Que “estética” (cores, formas, “estilo”, referências culturais)?

2. Os objetos

- Origem? Material?
- Número? Polivalência?
- Utilidade?
- Funcionamento retórico-simbólico?

3. Os atores

- Número de atores.
- Relação personagem-ator. Tipo-individuação.
- Aparência, idade, sexo, gestualidade, voz, figurino.
- Socialidade do ator: história, papéis já representados, pertence a um grupo?

4. O drama

- Que género?
- Que fábula?
- O modo de troca?
- O papel do improviso e do aleatório?

5. O papel do encenador

- Como ele valoriza a ficção?
- Que tipo de referente escolhe? (histórico, contemporâneo, fantástico)?
- Como divide as unidades? Privilegia o contínuo ou descontínuo?

Questionário Ubersfeld

1. Os suportes materiais

- Como o espetáculo se faz ou não conhecer? Balizas de identificação, assinaturas, fortuna crítica, programa e cartazes?
- Como o espetáculo se situa no espaço (urbano). Bairro público-alvo, desejo assumido, arquitetura, relação com o quotidiano.
- Como o espetáculo se situa em relação à historicidade? Exploração/recusa/revelação de uma tradição, de um dispositivo, de uma ordem.

2. A entrada

- Como escolheu a peça?
- Onde/como obteve os ingressos? Pensaram no seu orçamento.

3. A comunicação

- Função social do espetáculo: construção das convenções, da ilusão (papel do intervalo, ensaios, pós-espetáculo)
- Papel do contrato espetacular. Há privilégio de uma dimensão do espetáculo? – Comunhão de um saber, presença/corpo do ator, emoção/estímulo, não comunicação, não cognitivo.

4. A receção

- Como percebeu/compreendeu/interpretou o projeto?
- O público foi interpelado globalmente?

Questionário Pavis

1. Características gerais da encenação

- O que sustenta os elementos do espetáculo? (relações de sistemas cênicos)
- Coerência ou incoerência da encenação: em que se funda?
- Lugar da encenação no contexto cultural e estético.
- O que perturba nessa encenação: momentos fortes, fracos ou tediosos? Como se situa na produção teatral?

2. Cenografia

- Formas de espaço urbano, arquitetural, cênico, gestual, etc.
- Relação entre o espaço do público e espaço da representação-
- Princípios de estruturação do espaço:
 - Função dramatúrgica do espaço cênico e da sua ocupação;
 - Relação do mostrado e do escondido;
 - Ligação entre o espaço utilizado e a ficção do texto dramático encenado;
 - Relação do explícito e do velado;
 - Como evolui a cenografia? A que correspondem as transformações?
- Sistemas de cores, formas, matérias: suas conotações.

3. Sistema de iluminação

- Natureza, ligação com a ficção, com a representação, com o ator. Efeitos na recepção do espetáculo.

4. Objetos

- Natureza, função, matéria, relação com o espaço e o corpo, etc.

5. Figurinos, maquiagem, máscara

- Função, sistema, relação com o corpo.

6. Performance dos atores

- Descrição física dos atores (gesto, mímica, maquiagem);
- Sinestesia presumida dos atores;
- Construção da personagem: ator/papel;
- Relação do ator e do grupo: deslocamentos, relações do conjunto, trajetória;
- Relação texto/corpo;
- Voz: qualidades, efeitos produzidos, relação com a dicção e canto;

- Estatuto do ator.

7. Função da música, barulho e silêncio

- Natureza e características: relação co a fábula e dicção.
- Em que momentos intervém? Consequências para o resto da representação?

8. Ritmo do espetáculo

- Ritmo de alguns sistemas significantes (trocas de diálogos, iluminação, figurinos, gestualidade.)
Ligação ente duração real e vivida.
- Ritmo global do espetáculo.

9. Leitura da fábula por essa encenação

- Que história é contada? Resuma-a. A encenação conta o mesmo que o texto?
- Quais as escolhas dramatúrgicas? Coerência e incoerência na leitura?
- Qual a organização da fábula?
- Como é que a história é contada pelo ator em cena?
- Qual o género do texto dramático, segundo a encenação?
- Outras opções de encenação?

10. O texto na encenação

- Escolha da versão cénica: quais as modificações?
- Características da tradução? (Tradução, adaptação)
- Que lugar atribui, a encenação, ao texto?
- Relações do texto e da imagem, do ouvido e do olho.

11. O espectador

- No interior de que instituição se situa essa encenação?
- Quais as expectativas do espetáculo? (texto, encenação atores)
- Que pressupostos são necessários para apreciar esse espetáculo?
- Como reagiu o público?
- Papel do espectador na produção de sentido?
- Que imagens, cenas, temas desafiaram e permanecem?
- Como a atenção do espectador é manipulada pela encenação?

12. Como anotar o espetáculo

- Como conservar a memória? O que escapa à anotação?

13. O que não é semiotizável

- O que na leitura da encenação não faz sentido?
- O que não é redutível ao signo e sentido? Porquê?

14. Balança

- Quais os problemas particulares a serem examinados?
- Outras observações, outras categorias para essa encenação e para o questionário?